Aan welke kant en in welk heelal

De geschiedenis van een leven

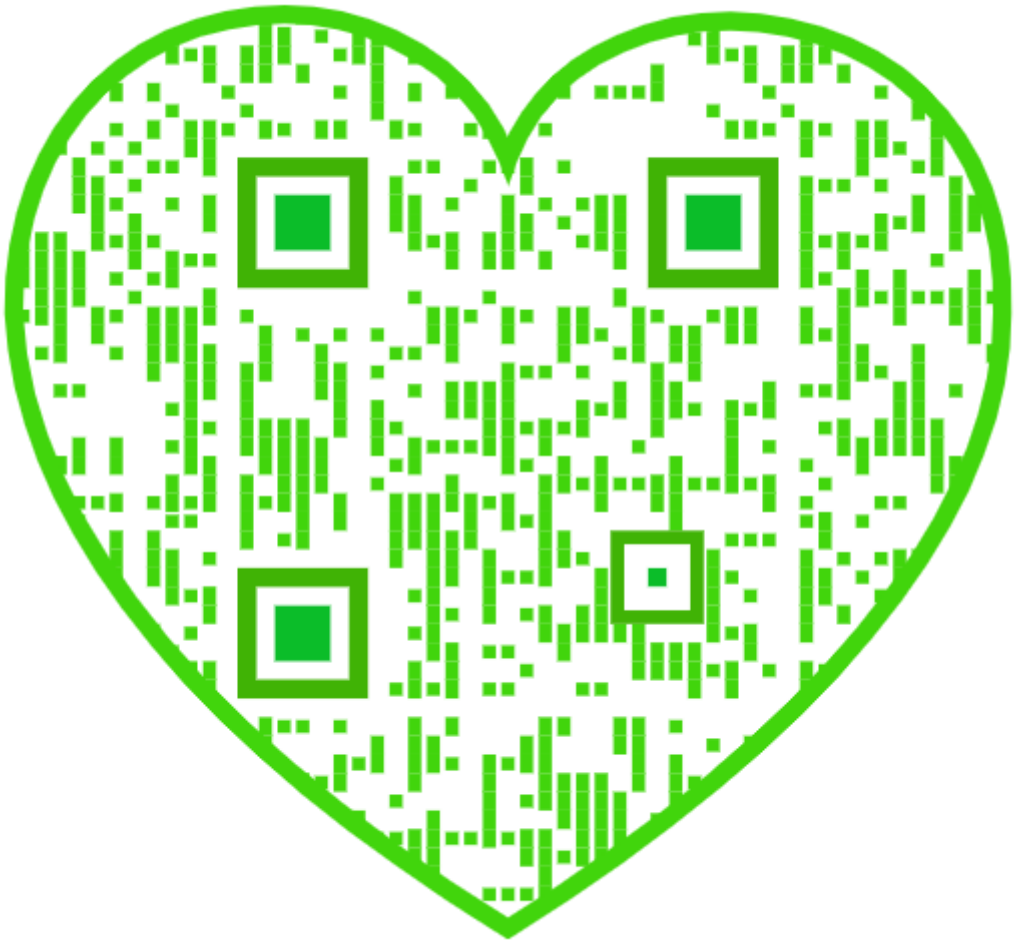
Joris Ivens en Robert Destanque

bron
Joris Ivens en Robert Destanque, *Aan welke kant en in welk heelal. De geschiedenis van een leven*. Vertaald door Paul Syrier. Meulenhoff, Amsterdam 1989 (tweede druk)

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/iven003aanw01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



VOOR MARCELINE - JORIS

‘beneden mij? boven mij?
aan welken kant en in
welk heelal?
de laatste regen der
sterren voorbij’

- H. Marsman, *Salto Mortale*

Voorwoord

Op dit moment - nu ik een begin maak met het vertellen van mijn levensverhaal en voor ik het in hoofdstukken rangschik - valt het me moeilijk niet enkele woorden te wijden aan de boeken die over mij geschreven zijn. Ze liggen hier, onder handbereik voor me op tafel, en voor iemand die zozeer wordt beziggehouden door de idee van de waarheid en door die andere, complexere idee - namelijk of deze waarheid, essentieel, brandend, onverzettelijk, goed is waargenomen en duidelijk wordt weergegeven - hebben deze boeken een dubbele betekenis.

In de eerste plaats stellen ze me gerust en ik aanvaard ze als zodanig. Op mijn tafel liggen ruim tien werken, afkomstig uit alle delen van de wereld - van het allereerste *The Camera and I*, dat ik heel wat jaren geleden heb geschreven, tot het allerlaatste, van Claire Devarrieux, dat onlangs in Parijs is verschenen. Verder liggen op de planken van de boekenkast met veel geduld samengestelde studies en proefschriften. Ik kan niet altijd de moed op brengen ze geheel te lezen. Die van Thomas H.R. Vaugh, van de Universiteit van New York, of die van Sergio Tendler, een Braziliaanse student die het onderwerp *La Relation Cinéma et Histoire vue à travers l'oeuvre de Joris Ivens* behandelt.

Dan bevindt zich in het Filmmuseum te Amsterdam nog een verzameling documenten, opgebouwd uit alles wat Jan de Vaal en zijn vrouw Tineke gedurende meer dan vijftig jaar aan artikelen uit de pers, kritieken, manuscripten en correspondentie bijeen hebben kunnen brengen. Er bestaat kortom een groot aantal van dit soort teksten, boeken en monografieën, het ontbreekt niet aan leesmateriaal over me.

Niettemin moet ik - afgezien van de tevredenheid die ik aan dit alles kan ontlenen, de tevredenheid van een man van tachtig jaar die zich erkend, in zijn positie bevestigd en volkomen bevredigd voelt - opmerken dat al deze geschriften slechts een deel van mijn leven tonen of, preciezer uitgedrukt, mijn leven en, werk vanuit één enkele hoek bezien, voortdurend dezelfde, namelijk vanuit die van de film en de politiek.

Als het me nu zinvol lijkt om me met het andere, onbekende of slecht gekende deel van mijn leven te gaan bezighouden, dan doe

ik dat met het oogmerk deze analyses aan te vullen, ze recht te trekken of zelfs fouten te corrigeren die erin voorkomen. Deze boeken, of ik er nu in word aangevallen of verdedigd, genegeerd of erkend, putten hun materiaal immers slechts uit één duidelijk feit: het feit dat mijn hele beroepsuitoefening doortrokken is van mijn ideologische engagement. Wanneer men tenslotte al deze boeken achter elkaar legt, doemt er een soort legende uit op die me niet geheel bevredigt. Zeker: die man ben ik ook, het ligt niet in mijn bedoeling dit evidente feit te ontkennen of te vergeten, maar toch zou ik ook een ander licht op deze materie willen laten schijnen, haar omwerken, de nuances blootleggen en witte plekken invullen.

Mijn leven kan immers op twee manieren worden bezien. Men kan zich inderdaad beperken tot deze historische en ideologische dimensie: een man, cineast en activist, sluit zich aan bij een revolutionaire beweging en stelt zich in dienst van hen die voor hun waardigheid en vrijheid strijden. Men kan het echter ook als een roman zien. Een roman voor jongeren. In dat geval zijn het de avonturen van een jonge Hollander die met zijn land breekt en er met zijn camera opuit trekt om de wereld te ontdekken. Voor mij is er geen verschil.

Het avontuur van de jonge Ivens die zich mee laat slepen door zijn enthousiasme, en het politieke engagement van de cineast die zich in dienst stelt van een zaak - het eerste leven met zijn vriendschappen, zijn liefdes, zijn illusies en zijn ontgoochelingen, het tweede dat met zijn films, zijn overtuigingen, zijn zekerheden en zijn twijfels - vormen een ondeelbaar geheel. Dat is, geloof ik, de werkelijke dimensie van mijn leven, de dimensie waarover ik nu wil schrijven en die ik ter lezing wil geven aan al diegenen die zich afvragen hoe de wereld geworden is zoals ze is, die zich vragen stellen over de zin of de onzin van het menselijk handelen en die zoeken naar het antwoord op de vraag of ze moeten zwijgen of het uitschreeuwen, of ze moeten handelen of zich maar liever koest moeten houden, of ze zich strijdbaar op moeten stellen of de toestand moeten aanvaarden zoals hij is.

Het is mogelijk dat mijn leven een voorbeeld is, niet omdat het zo bijzonder voorbeeldig is maar juist omdat het een opeenvolging is van gewone en buitengewone momenten, in de loop waarvan een mens zijn identiteit krijgt in de vorm van zijn ideeën, de keuzen die hij maakt, zijn daden, zijn voorzichtigheid, zijn stilzwijgen, zijn hoop...

Het is waar dat ik zeer dicht in de nabijheid van de geschiedenis

heb geleefd en gewerkt. Vanaf het allereerste begin van de jaren dertig heb ik deelgenomen aan de strijd tegen het fascisme; ik behoor tot een generatie die veel te maken heeft gehad met antifascisme en en het antifascisme was verbonden met het socialisme. Voor ons, die samen met de eeuw geboren werden, vormde de bolsjewistische revolutie een bron van hoopvolle verwachtingen en was Lenin een groot man. De tanden van de geschiedenis zijn echter scherp. Dezelfde staat waarvan wij zo hartstochtelijk wilden dat hij zou verdwijnen is teruggekomen en sindsdien gaapt er een afgrond tussen het socialisme waarbij ik me een halve eeuw geleden heb aangesloten en datgene wat zich nog steeds met de oorspronkelijke attributen tooit. Men kan zich zeker afvragen waarom ik me niet eerder op meer duidelijke en kritische wijze heb uitgelaten. Dit is een belangrijke vraag, die me bezighoudt en die ik in de loop van dit verhaal hoop te beantwoorden.

Overigens: ben ik nu wel zoveel duidelijker? Ben ik werkelijk kritisch? Dat is niet zeker. Ik denk eenvoudig dat ik nu de ‘zaken’ vanuit een ander gezichtspunt kan bekijken en het lijkt me van wezenlijk belang dat ik de lezer deelgenoot maak van dit gezichtspunt, zonder verfraaiingen, en dat ik probeer te voorkomen dat de beperktheden en onvolmaaktheden ervan verborgen blijven. Ik ben me ervan bewust dat sommige mensen slechts tekortkomingen zullen ontdekken terwijl andere slechts excessen zullen zien. Het zij zo. Ik voel deze behoefte en ik hoop oprecht dat anderen dan de puristen er iets in zullen aantreffen - al is het maar een detail, een woord, een toespeling, een zwijgen - dat hen in staat zal stellen een beetje beter te begrijpen waarom men nog kan geloven, nog strijdbaar kan blijven, nog kan vechten en nog kan hopen.

Dat is de belangrijkste lijn in het boek.

Tot slot zou ik nog iets willen zeggen over de Hollandse Geuzen. In Holland zijn Geuzen bedelaars noch landlopers. De Hollandse Geuzen zijn de eerste guerrillero's. In de tijd dat Willem van Oranje tegen Philips de Tweede vocht, voerden zij een guerrilla-oorlog tegen de Spaanse binnendringers. Er waren twee soorten Geuzen: de Watergeuzen en de Landgeuzen. Ze stonden heel dicht bij het volk, ze waren slim als vossen, ongrijpbaar; 's nachts communiceerden ze door het gekwaak van kikkers na te bootsen. Toen de oorlog afgelopen was zijn zij doorgegaan. Sommigen zijn zeerover geworden... De guerrilla, voor eens en voor altijd. In de ogen van de Nederlanders ben ik altijd een soort Geus geweest; ook nu nog, nu er tachtig jaar achter me liggen.

Peking, 1979

In oktober 1978 bevond ik me in Peking. Op een avond kwamen er enkele Chinese vrienden bij me langs en zeiden tegen me: ‘Joris, volgende maand ben je jarig, dan word je tachtig jaar; we hopen dat je dat met ons zult vieren.’

Dit verzoek was een uiting van oprechte vriendschap, maar bovendien een meer officieel verzoek van de zijde van het staatsapparaat, dat blijk gaf van zijn bedoeling me te eren voor het feit dat we veertig jaar lang dezelfde weg hadden afgelegd. Dat wist ik, maar ik kon niet op de uitnodiging ingaan. Ik zei hun: ‘Nee, dat is onmogelijk. Dit jaar heeft het Filmmuseum in Amsterdam een retrospectief van mijn leven en mijn werk georganiseerd en ik heb beloofd dat ik daarbij zou zijn en mijn verjaardag in mijn eigen land zou vieren.’

Mijn vrienden waren echter niet ontmoedigd. ‘In dat geval,’ zeiden ze, ‘moet je ons beloven dat je volgend jaar, als je eenentachtig wordt, wel bij ons zult zijn. We willen het met je vieren.’

Ik houd niet zo van dit soort manifestaties. Sinds mijn jongste jaren heb ik feesten en verjaardagen leren vergeten omdat een oude familiegewoonte wilde dat er in het leven belangrijker zaken zijn. Die dag viel het me echter moeilijk te weigeren. Dat lag overigens ook niet in mijn bedoeling. Ik heb de uitnodiging aanvaard.

Het daarop volgende jaar was ik weer omstreeks dezelfde tijd in Peking en dezelfde vrienden kwamen terug om met me over mijn verjaardag te praten.

‘En, Joris, wat ben je van plan te gaan doen?’ vroegen ze me.

‘Ehh, tja...’

Ik was in verlegenheid gebracht. In China ligt alles zo genuanceerd en wij zijn dat zo weinig dat het dikwijls lastig is alle subtiliteiten van de taal te vatten. Ik antwoordde hun: ‘Mijn verjaardag is de achttiende, we zouden de avond van de zeventiende iets kunnen doen, voor of na het avondeten.’

‘Ja, dat is uitstekend. Maar we geloven dat vóór het avondeten misschien het beste zou zijn. We weten dat je het niet prettig vindt laat naar bed te gaan.’

‘Akkoord,’ zei ik, ‘maar ik wil wel dat het eenvoudig blijft.’

‘Natuurlijk, Joris.’

De avond van de zeventiende, toen ik me met Marceline bij de receptie van hotel Peking vervoegde, ging men ons voor naar de zaal waar zich in 1949 het grote bevrijdingsbanket had afgespeeld met Mao Zedong, Zhoe Enlai, Zhu De en alle hoge Partij- en regeringsfunctionarissen. Op dat moment dacht ik nog dat er een vergissing in het spel was, maar voor ik de tijd had om een vraag te stellen bevonden we ons te midden van een gezelschap waaronder ik voor het grootste deel gezichten herkende van vrienden uit China. Voor mij was het een onvoorzien emotioneel moment: de Chinezen hadden de mannen en vrouwen bij elkaar gehaald met wie ik gedurende meer dan veertig jaar had samengewerkt. Ze waren erin geslaagd het verleden sinds 1938 te laten herleven. Ik was zeer ontroerd.

Mijn banden met China houden veel meer in dan dat het eenvoudigweg politieke banden zijn en het land heeft me veel geleerd: een zekere wijze van existeren, een bepaalde houding tegenover het leven, en de afgelopen jaren ben ik het gewicht van dit verschil gaan voelen. Het is een unieke relatie. Ik ben geen sinoloog, noch specialist, en evenmin een van die buitenlanders die er al dertig of veertig jaar komen. Het is anders. Ik ben geen Edgar Snow, ik ben geen communist en toch geloof ik niet dat er in het Westen iemand is die een relatie met China onderhoudt zoals ik dat doe. Dit geldt voor beide partijen, want ook voor de Chinezen is het iets uitzonderlijks. Ze hebben me geadopteerd en omgekeerd hebben ze het gevoel dat ik iemand ben die hen nooit zal verraden.

Mijn Chinese vrienden slaagden erin me te ontroeren met hun ingeboren gevoel voor evenwicht tussen warme vriendschappelijkheid en ceremonieel. Ik heb dikwijl teruggedacht aan wat de voorbereiding van dat diner voor hen betekend heeft, aan wat het voor hen en voor mij inhield. Het was een zeer officiële daad van beleefdheid maar tegelijkertijd voelde ik, in een oneindige hoeveelheid details, de kleine blijken van aandacht die men zich getroostte om me diep te ontroeren. Het was het China zoals ik ervan houd sinds ik het heb leren kennen.

Chinese diners verlopen minder strak georganiseerd dan diners hier, en voor mij gemakkelijker. Er is een grote hoeveelheid gerechten, maar niets is verplicht. Men brengt de gerechten een voor een, maar ze blijven op tafel staan en als men wil kan men zich nog eens bedienen. Het is iets overvloediger dan wat we hier kennen; het is geen schranspartij en ook geen eenvoudig etentje, het is geraffineerder en het is erg aangenaam.

Ik kreeg nauwelijks de tijd om van het eten te genieten. Vanaf

het eerste begin kwamen de vertegenwoordigers van iedere groep me aan mijn tafel begroeten. Iedere keer moest ik opstaan om hun begroetingen en gelukwensen in ontvangst te nemen. Het was een wonderlijke situatie: de gast van dit diner, een man van tachtig jaar met wit haar, die verplicht was onophoudelijk op te staan en handen te schudden...

Maar het was ook een geëmotioneerde gebeurtenis. Voor me stonden mensen die een oude makker kwamen begroeten. Deze mannen en vrouwen wisten dat ik van het begin af aan aan hun kant had gestaan, van de tijd dat ze nergens zeker van waren tot op dit moment, het moment dat nog niemand met zekerheid kon weten of China erin was geslaagd haar revolutie met succes af te ronden. Ik was gevoelig voor deze Chinese wijze van optreden, die zo genuanceerd was, en voor deze kracht. Ik zei tegen mezelf dat dit diner een daad, een band te meer was en een middel om me te sterken in mijn keuze. Vele van deze mensen hadden ballingschap of de gevangenis gekend. Maar ze waren er en ze waren vrij. Het is een heel sterke band die ik met hen onderhoud, een band van onschatbare waarde.

Ik zou nog iets verder willen gaan. Mevrouw Zhoe Enlai zat naast me. Om ons heen stond een groot aantal ronde tafels en iedere vijf minuten moest ik met mijn glas in mijn hand opstaan. Daar kwamen degenen met wie ik tijdens het draaien van *Yu-Kong* had samengewerkt. Twee jaar samen optrekken, met de vreugden, de strijd en de fouten die inherent zijn aan een gigantische onderneming. Van een andere tafel kwamen de delegaties van de actrices van de studio van Sjanghai en die van de cameramensen die tijdens de moeilijke jaren in Yenan in 1938 de camera hadden gedragen die ik Zhoe Enlai had toevertrouwd. Ook kwamen mijn vrienden producenten en scenarioschrijvers, de studenten van de universiteiten waar ik cursussen had gegeven, de cineasten van de documentaire-studio, de mensen uit Peking, Sjanghai en Kanton. Ook mijn Europese, Amerikaanse en Indonesische vrienden kwamen hun opwachting maken. Er waren er zoveel, dat ik op een zeker moment met de gedachte speelde zelf maar op te staan en alle tafels langs te gaan - dat leek me eenvoudiger. Maar mevrouw Zhoe Enlai vond dit niet goed. ‘Blijft u vooral zitten,’ zei ze me, ‘ik heb dat mijn man vroeger ook nooit toegestaan en u vraag ik hetzelfde. Uw vrienden moeten hierheen komen.’

Langzaam aan raakte de sfeer wat meer ontspannen. Chinezen zijn bijgelovig, ze hechten grote waarde aan tekenen en wat ermee

samenhangt. Ze namen de cijfers en begonnen ermee te spelen. (Negen is in China een heilig getal.) Ze maakten me erop opmerkzaam dat eenentachtig het produkt van negen en negen is. De afgevaardigden van de documentaire-studio herinnerden me eraan dat hun studio *Studio van de Eerste Augustus* heette, hetgeen in China afgekort acht en één oplevert. Ze waren erg trots op deze toevallige verbanden. Bij tijd en wijle werden er enkele tranen vergoten en dat is begrijpelijk. Ook Marceline was erg ontroerd door al deze blijken van affectie. Ze was met enige aarzeling aan deze nieuwe reis begonnen. Ze had zich afgevraagd in welke toestand we China en onze Chinese vrienden weer zouden aantreffen, maar die avond raakte ze onder de indruk van de kwaliteit van dit huldeblijk en vond ze de warmte van hun vriendschap terug.

Ik geef toe dat het niet altijd gemakkelijk is geweest, dat we nogal eens onze tanden stevig op elkaar hebben moeten zetten om onze gelijkmoedigheid te bewaren. Op de moeilijkste momenten zei ik tegen Marceline: 'We laten ze niet zomaar vallen.' Voor mij was het duidelijk: ik zou mijn vrienden niet in de steek laten alleen maar omdat de regering zojuist de muur van de democratie verboden had. Wanneer men tegen mij zegt dat China dezelfde weg inslaat als de Sovjetunie, antwoord ik: 'Misschien wel, daar ben ik heel bang voor en daar is de Chinese Partij ook heel bang voor.' Niemand wil een dergelijk model in China, maar ook niemand weet wat de toekomst nog in petto heeft. De situatie is uiterst precair: het socialisme moet worden verdedigd en de democratie veroverd.

Ik moet deze moeilijkheden met het socialisme wel ter sprake brengen: mijn hele leven is met deze strijd verbonden geweest. Als ik voor het socialisme heb gestreden, dan heb ik dat gedaan omdat ik me er een zeker idee van heb gevormd: een socialisme dat eerbied heeft voor de mens. En op dit moment, dat is waar, zien we om ons heen voorbeelden die ons ertoe brengen aan het socialisme te gaan twijfelen. Ik weiger echter staten, of zogenaamde socialistische partijen, die verraad hebben gepleegd aan het principe, op één hoop te gooien met de aspiraties van miljoenen mannen en vrouwen die, willen ze ooit hun levensomstandigheden verbeteren, geen andere keus hebben dan het risico van een radicale verandering te aanvaarden.

Ik weet dat het voor westerlingen moeilijk te begrijpen valt, maar toch zijn er in China miljoenen en miljoenen Chinezen die ervan overtuigd zijn dat ze bij de Partij moeten blijven en dat daar de plaats is waar ze moeten strijden. Ze zijn ervan overtuigd dat de Partij verenigd en verjongd moet worden. Deze mensen zijn dogmatici

noch opportunisten. Ze denken veel helderder dan men hier over het algemeen gelooft. Op een bepaalde manier denken Chinezen, evenals Fransen, heel logisch. De dialectiek zit hun weliswaar in het bloed, maar als gevolg van hun cultuur houden ze er een zeer persoonlijke levensbeschouwing op na, en een zeer persoonlijke wijze van oordelen over de wereld.

Gedurende vijftig jaar zijn mijn verhoudingen met de verschillende communistische partijen sterk geëvolueerd. De tanden van de geschiedenis zijn scherp en ik kan zeggen dat ik 'door de geschiedenis gebeten ben'. Gedurende al die jaren van strijd heb ik geleerd op mijn hoede te zijn, maar wanneer ik in China ben en al die mensen zie die geleden hebben, die jarenlang belasterd, gesard en geïsoleerd zijn en die terugkeren met de wil om te leven en het land op te bouwen, dan is dat een voorbeeld dat ik niet kan vergeten. Men kan dan natuurlijk denken: 'Maar Joris, zeg nu eens de hele waarheid. Geef toe dat je bedrogen bent. Kijk eens naar die mensen die uit ballingschap terugkeren, misschien willen er een paar wel weer de strijd opnemen, maar een groot aantal is ook moe, en degenen die nu in opstand willen komen, zoals in de Sovjetunie, moeten zich ertoe beperken van onder hun jas verboden kranten te distribueren.'

De werkelijkheid klopt op de deur en de werkelijkheid in China wordt gevormd door tegenstellingen. Tegenstellingen tussen de Partij en de jongere generaties die hun horizon willen verbreden. Tegenstellingen binnen de Partij zelf, tussen diegenen die zich tot het jonge China willen wenden en diegenen die onophoudelijk een beroep doen op het stalinisme. Alle conflictstof is aanwezig. In de laatste maanden van 1979 hoorde je in Peking dikwijls zeggen: 'De waarheid, dat zijn de feiten.' Het was een reactie op de groep die de macht in handen had en die nadrukkelijk stelde: 'De waarheid, dat zijn de gedachten van kameraad Mao Zedong.' Men stelde zodoende niet alleen de personencultus ter discussie, maar men weigerde ook het idee te accepteren dat Mao Zedong de onfeilbare waarheid is. Deze jeugdige oppositionelen zeiden: 'Men heeft ons voortdurend voorgehouden dat Mao nooit een enkele fout heeft gemaakt; nu zullen we aantonen dat hij wel degelijk fouten heeft gemaakt.'

Men moet wensen dat dit verzet tot ontwikkeling zal komen en erin zal slagen de oude structuren van de Partij en de Staat te vermorzelen. Deze strijd is nog niet gewonnen en is niet van risico's ontbloot. Een fout van China is dat men met vuur heeft gespeeld en de zaken heeft overdreven. Met Mao Zedong hebben de Chinezen

een monument opgericht dat hen heeft verpletterd. Nu staan ze voor de taak hem tot juistere proporties terug te brengen. Ze moeten hem niet ontkennen en vernietigen zoals de kleine Chroestjev dat met Stalin heeft geprobeerd. Mao is Stalin niet en de Chinezen zijn geen Russen. Het Chinese volk beschikt over een uitzonderlijke kracht en intelligentie, en het zal zich nooit en te nimmer iets laten aanleunen. Om vooruit te komen is er democratie nodig. De jonge generaties staan te trappelen van ongeduld; langer dan twaalf jaar heeft de Chinese staat hen van de rest van de wereld afgesneden en dat zullen ze niet meer accepteren. Een oude vriend; een Chinees, zei onlangs tegen me: 'Joris, je hebt geen idee hoe ze ze kapot hebben gemaakt.' Nu is deze massa een macht geworden die zich tegen het verleden keert. Voor deze miljoenen jongeren hebben de Lange Mars en de revolutie veel van hun betekenis verloren. Ze willen iets anders dan helden of beloften. Voor hen allen is de waarheid gelegen in de feiten, en niet in woorden.

Terwijl het diner in volle gang was zei ik tegen mevrouw Zhoe Enlai: 'Voelt u zich niet verplicht vanwege mij te blijven. Ik weet dat dit soort plechtigheden u vermoeit, u moet zich een beetje in acht nemen.'

'Nee,' antwoordde ze me, 'er is geen sprake van dat ik wegga. U heeft mijn man altijd erg na gestaan. Als hij hier was zou hij blijven, nu moet ik blijven, in zijn plaats.'

Ik drong niet aan. Haar antwoord vormde de weerspiegeling van een oude vriendschap die in 1938 begonnen was, toen ik mijn eerste film in China opnam: *The 400 Million* (*De 400 Miljoen*). Sindsdien had Zhoe Enlai me altijd geholpen en gesteund. Al van het begin af aan had hij mijn behoefte aan onafhankelijkheid en het feit dat ik geen Partijman ben heel goed begrepen en aanvaard.

Zhoe Enlai is de sluitsteen van China geweest. Tijdens de verschillende fasen van de revolutie bleef hij de schakel tussen Partij en Staat. Hij heeft zich zo goed van die taak gekweten dat de Staat, in weerwil van de bokkesprongen en excessen, functioneert. Men kan zeggen dat zonder hem China niet had bestaan. Zhoe Enlai was de telg van een grote mandarijnenfamilie, maar hij had aan zijn afkomst noch de arrogantie noch de verzotheid op eerbetoon overgehouden, dit in tegenstelling tot veel functionarissen. Voor hij stierf had hij gezegd: 'Als ik sterf wil ik geen mausoleum en geen plechtigheden. Neemt u mijn as mee in een vliegtuig en verstrooit u die dan, een deel over de Chinese aarde, een deel over de Chinese zee.'

Het tegendeel van Mao. Toen Mao Zedong overleden was vonden er in het Centraal Comité heftige discussies plaats. Sommigen wilden een monument, anderen een wat bescheidener tombe. De eersten hebben gewonnen. Het resultaat is indrukwekkend, heel wat indrukwekkender dan het mausoleum van Lenin in Moskou. In Moskou is het geheel verhoudingsgewijs eenvoudig, in Peking is het een monumentale aangelegenheid.

Ik herinner me een moment dat ik intens beleefd heb. Het was geloof ik in 1930, tijdens mijn eerste reis naar de Sovjetunie. Ter gelegenheid van ik weet niet meer welke plechtigheid stond ik zomaar met mijn camera op het mausoleum van Lenin. In die tijd was dat niet meer dan een heel rudimentair soort houten podium en natuurlijk stond daar Stalin, die de parade afnam. De mensen, het volk, de vertegenwoordigers van de arbeiders, van het leger, paradeerden langs de voet van dit podium. Onder deze mensen bevonden zich de oude revolutionairen, de veteranen van '17 met hun leren vesten en hun geweer en in iedere rij liep wel een man die Stalin met een armzwaai begroette en die door Stalin werd herkend: ‘Hee, Ivan! Hee, Sergei!’ Na de veteranen, na de arbeiders, kwamen de vertegenwoordigers van de kolchozen. Uit deze massa mannen en vrouwen, die allen naar Stalin keken, maakten zich een paar mensen los die een enorme op het uiteinde van een staak vastgeprikte bloemkool omhoog hielden. Ze naderden het podium en bewogen hun bloemkool heen en weer onder de neus van Stalin, die lachte: ‘Uitstekend, kameraden! Ga zo door.’

Ik was een jonge Hollander, en ik was daar om te filmen. Dit moment heb ik niet gefilmd, mijn film was al op, maar ik ben getuige geweest van deze directe relatie die sindsdien verloren is gegaan. De afgrond heeft zich geopend. Het volk werd later op vijftig meter afstand gehouden, daarna op honderd meter, eerst door de politie, daarna door het leger. De bloemkolen zijn van het Rode Plein verdwenen, maar in die tijd bestond dat directe contact nog. Theater misschien? Maar ik geloofde er echt in; ik geloofde in de spontaneïteit en de trots van deze mensen en ik heb hun enthousiasme gedeeld.

Later zal ik nog op mijn jaren in de Sovjetunie terugkomen. Deze terugkeer in de tijd staat hier als een baken dat een blikveld begrenst. Aan de ene kant 1930, op de antieke tombe van Lenin, aan de andere kant, veel later, sta ik voor het mausoleum van Mao Zedong. Veel is er in die tussentijd gebeurd, en ik beweeg me heen en terug door de geschiedenis. Holland, België, Frankrijk, Italië, de

Verenigde Staten van Amerika, Australië, Tsjechoslovakije, Polen, Chili, Cuba, Mali, Vietnam - evenzovele plaatsen waar mensen strijd leveren tegen ellende, onrecht en slavernij. Het communisme was lange tijd de speerpunt van deze strijd, dus filmde ik het communisme. Gisteren in de Sovjetunie, vandaag in China, morgen weer ergens anders als ik er nog de kracht toe heb.

Vandaag de dag gaan de Chinezen bij zichzelf te rade. Met betrekking tot Mao zeggen velen van hen: 'Hij is gegroeid, hij heeft overheerst, hij heeft zich laten overheersen.' Zo eenvoudig ligt het niet. In de loop van de laatste jaren hebben de Vier wanorde gezaaid in het land en verwarring in de geesten. Zeer veel mensen hebben hen gevolgd omdat ze ervan overtuigd waren dat ze de Partijlijn toepasten en het staat vast dat Mao zich in deze affaire onduidelijk heeft uitgelaten. Op het moment dat de onderdrukking en de misbruiken de grens bereikten van hetgeen nog te verdragen viel is hij niet opgestaan en heeft hij niet met zijn vuist op tafel geslagen en geroepen: 'Het moet afgelopen zijn!' Hij heeft alleen gezegd: 'Kom vrienden, gaat niet te ver.' Hij heeft niet meer dan een gebrom laten horen. Waarom?

Ik word verscheurd door de gewelddadigheid van deze confrontaties. Is het een noodlot? Is het eigen aan de mens en aan diens behoefte aan macht? Is het erger dan dat? Ik heb noch over het verleden van China noch over de toekomst van dat land de waarheid in pacht. Als China morgen zijn politiek op een heel ander spoor zou zetten, wat ik niet geloof, zal ik doen wat mijn geweten me zal voorschrijven, maar vandaag kan ik zeggen dat ik aan de kant van de Chinezen blijf staan.

Als ik dit zeg doe ik dat niet alleen om de jongeren in het Westen de ogen te openen. Ik zeg het ook met het oog op mijn Chinese vrienden en kameraden die me dikwijls dierbaarder zijn dan twintigjarige Franse jongeren. Maar terzelfder tijd wil ik dat deze jongeren een beeld - of een weerspiegeling - krijgen van de man die ik ben en die dit leven heeft geleid. Het belangrijkste is dat men begrijpt hoe ik, op bepaalde momenten in mijn bestaan, de moeilijkheden heb opgelost waarmee ik ben geconfronteerd. Deed ik dat uit idealistische of opportunistische oogmerken? Deed ik het uit stijfkoppigheid of uit zelfverloochening? En ook hoe ik bij mijn geweten te rade ben gegaan en het heb gevolgd. Ik weet het, het is een erg groot woord maar ik kan geen ander vinden, maar ik kan zeggen dat mijn leven door mijn geweten vorm heeft gekregen. Iedere keer dat ik aan een film begon heb ik me bepaalde zaken afgevraagd en

iedere keer is het mijn geweten geweest dat me antwoord heeft gegeven en ja of nee heeft gezegd. Op deze wijze ben ik voortgegaan, heb ik mijn wegen gekozen en heb ik mijn werk, mijn vriendschappen, mijn liefdes met vrouwen en mijn geluk verder ontwikkeld.

Als ik dit met zoveel nadruk stel, doe ik dat om de lezer ervan te doordringen dat ik het tegendeel ben van een in een systeem opgesloten communist en revolutionair. Tegen de jongeren die me komen opzoeken zeg ik dikwijls: 'Ik zou jullie zover mogelijk willen meenemen, tot jullie mijn twijfels en mijn zekerheden met jullie vingers kunnen aanraken, en tot ik jullie aan het verstand kan brengen dat wat mij betreft het koesteren van twijfels ons niet erg ver brengt.'

Ik leef op mijn zekerheden, die in het merendeel van de gevallen gebaseerd zijn op een intuïtie of een gevoel dat niemand anders dan mijzelf toebehoort. Als bijvoorbeeld iemand me vraagt waarom ik ermee heb ingestemd een film in Florence te maken, ben ik niet in staat een duidelijk antwoord op die vraag te geven. Natuurlijk was ik gevleid. Het is fantastisch dat mensen aan mij hebben gedacht zoals andere, in de grote tijd van Florence, een beroep hebben gedaan op beroemde schilders. Benaderd te worden is vleiend. Daarna kwamen er echter andere vragen: als ik erop inga, wat kan ik dan doen? Is het geen voorwendsel om andere plannen terzijde te schuiven? China, of de Vliegende Hollander?

Dat alles is niet echt duidelijk en voor mij heeft dat geen belang: dat zijn mijn twijfels. Het feit dat ik instemde heeft te maken met andere redenen, die van persoonlijke aard zijn. Mijn gehechtheid aan die stad sinds ik haar in 1951 voor het eerst heb bezocht. Mijn relaties met vrienden die ik er heb. In Florence ken ik kunstenaars, studenten, oude activisten en aristocraten die in hun *palazzi* wonen. Ik ben met deze stad al in een gesprek gewikkeld. Als ik me in een museum bevind, oog in oog met een schilderij van Bellini of Da Vinci, sta ik niet alleen tegenover een kunstwerk maar ook tegenover een man, en probeer ik met hem te praten. Ik tracht te zien waar hij geslaagd is en waar hij zich heeft vergist; dat is van fundamenteel belang. Ik moet mijn relatie met de schilders die in deze stad geleefd en gewerkt hebben vastleggen. We behoren tot dezelfde familie, ik blijk in dezelfde situatie als zij te verkeren en ik vraag me hetzelfde af: 'Wat heeft hij de stad geboden? Wat heeft de stad van hem geaccepteerd?'

Voor de rest is Florence niet meer dan het resultaat van omstandigheden. Als er nu eens niet die expositie had plaatsgevonden ter

gelegenheid van mijn vijftigjarig jubileum bij de film, als de burgemeester me eens niet had uitgenodigd! Maar zo gaat het altijd in het leven, een aaneenschakeling van omstandigheden. Tot op dat moment was het nog nooit in mijn hoofd opgekomen dat ik nog eens een film in Florence zou maken, en van het ene moment op het andere is het de film geworden die ik nu moet maken. Een ander moet een boek schrijven, een fresco schilderen of, op een breder niveau, een nieuwe weg kiezen. Ik moet een film over de stad maken, over de relaties die ze onderhoudt met de kunst en de geschiedenis, een film over het Italië van vandaag. Het is geen uitdaging van het noodlot maar eerder de manifestatie van het toeval. Ik ben niet logisch genoeg om het toeval te kunnen uitschakelen en een groot deel van mijn leven heb ik aan zijn zijde doorgebracht. Men heeft wel eens over me gezegd: 'Het toeval heeft in zijn leven dingen teweeggebracht die hij niet werkelijk heeft gewild.' Dat is absurd! Ik omhels het toeval, het heeft me van het begin af aan gezelschap gehouden op mijn weg.

Nijmegen, 1905-1980

Ik ben in Nijmegen teruggeweest, even op bezoek. Daar ben ik geboren en mijn zuster Thea woont er nog steeds. Thea, mijn andere zuster Coba en ik zijn van de vijf kinderen Ivens degenen die nog in leven zijn. In de trein die door het Hollandse landschap rijdt, probeer ik datgene wat ik van Holland heb vastgehouden te scheiden van hetgeen ik definitief van me af heb gezet. De wagon - een enigszins ouderwetse - doet me denken aan andere reizen die ik heb gemaakt, in de tijd dat we, met mijn ouders, met het hele gezin een dagje naar zee of naar Amsterdam gingen. We namen de hele coupé in beslag. Of nee: niet helemaal, er bleven altijd een of twee plaatsen leeg en, dat herinner ik me nog heel goed, we stelden alles in het werk om de intimiteit van het gezin tegen de buitenwereld te beschermen. We riepen de hemel mag weten welke heiligen aan om te voorkomen dat er een reiziger zou binnendringen en zich met zijn pijp en zijn ongewenste blikken bij ons zou installeren. Wij - dat waren de kinderen. Mijn broer Wim en ik trokken, onze neuzen platgedrukt tegen de vensters naar de gang, grimassen om de meest ondernemenden af te schrikken. We waren kampioen grimassentrekkers en koesterden geen enkele twijfel met betrekking tot de effectiviteit van ons optreden. Wim moet toen negen jaar zijn geweest, ik vijf.

Wat die grimassen betreft: thuis hielden we af en toe wedstrijden wie het langste het meest vreselijke gezicht kon trekken - tot grote wanhoop van onze moeder en onze beide grootmoeders, die om ons hiervan te weerhouden hun toevlucht zochten tot een heel scala van dreigementen, waarvan er een te vaak werd gebruikt om ons nog onverschillig te laten. Ze zeiden altijd tegen ons: ‘Als de klokken van Rome beginnen te luiden op het moment dat jullie zo'n afschuwelijk gezicht trekken dan blijft je gezicht de rest van je leven zo staan.’ Deze woorden maakten uiteindelijk wel indruk op mijn broer en mij en we praatten er langdurig over. Was het waar? Was het niet waar? De onzekerheid begon ons op de zenuwen te werken. Op zekere dag zei Wim tegen me: ‘Laten we een raar gezicht trekken; dat houden we een uur en een minuut vol en dan weten we het.’

‘En als het waar is!’

Wim was ouder dan ik en had gezag. We gingen tegenover elkaar staan terwijl we probeerden een zo afschuwelijk mogelijk gezicht te trekken, vastbesloten het lot te tarten dat ons in het vooruitzicht was gesteld. Het viel ons zwaar, heel zwaar. Na een uur en een minuut dachten we dat we onze kindergezichten nooit meer terug zouden krijgen. Deze ongerustheid was echter van korte duur, het waren maar krampen. We onderwierpen elkaar aan een nauwkeurig onderzoek, er was geen twijfel meer mogelijk: we waren weer geworden als daarvoor en we hadden het bewijs dat de klokken van Rome niet het vermogen bezaten dat men ze toedichtte. Men had ons voorgelogen. We waren nog kleine jongens, katholiek, praktizerend zelfs, maar we waren al heel 'realistische Hollanders'. Die dag begonnen we, zonder het ons echt te realiseren, aan een groot aantal zaken te twijfelen.

In Nijmegen heb ik de eerste achttien jaren van mijn leven doorgebracht. Sinds ik uit Holland ben weggegaan ben ik er van tijd tot tijd teruggeweest, niet vaak, en altijd tussen de aankomst van de ene trein en het vertrek van de andere in. Ik heb zodoende vermeden op een verleden terug te komen dat ik voorgoed afgesloten achtte. Nu liggen de zaken heel anders: ik sta weer op de heuvel waarheen mijn vader me zeventig jaar geleden meenam om me de geschiedenis van de stad te vertellen en me de inscriptie voor te lezen die getuigt van het feit dat hier Claudius Civilis voorbij is gekomen, de Heerser over de mensen van de Lage Landen.

De rivier ziet er enorm groot uit. Toch is hij niet veranderd. Hoe ver ik ook terugga in mijn herinnering, hij heeft altijd deze rustige kracht en majesteit gehad, maar vandaag lijkt hij groter. Deze vergroting is misschien het resultaat van het verstrijken van de tijd. Ik ben bedacht voor de rivier in zijn geheel: ik heb hem nog nooit zo gezien. Het is niet alleen de rivier, met alle aken die stroomopwaarts en stroomafwaarts varen, het is de vlakte waarin de rivier gevat ligt, de landschappen waar hij heen stroomt of waar hij vandaan komt en, achter me, de stad, die tegelijkertijd die vertrouwde plaats is die het beschermende decor van mijn kindertijd heeft gevormd èn een andere stad, die een eigen leven heeft geleid, die de oorlog heeft gekend, die gebombardeerd is, vernietigd, en vervolgens een gedaanteverandering heeft ondergaan, vernieuwd is - zozeer dat het een stad is geworden waarmee ik niets meer uitstaande heb.

En de rivier groeit verder. Aan de ene kant Duitsland, aan de andere de delta, Rotterdam, de zee die de weg naar de wereld opent. Op dat moment ervaar ik ruimte en tijd heel diep. Ik laat deze eeuw

aan me voorbijgaan, sinds ik voor het eerst met mijn vader hier ben geweest tot dit moment, nu ik het gevoel heb dat ik deel ben van dit alles.

Ik onderhoud met Holland een eigenaardige betrekking. Ik heb het land in 1935 verlaten en ben er gedurende bijna dertig jaar niet teruggeweest. In de loop van al die jaren heb ik slechts aan Holland gedacht als aan een soort noodlot dat soms wat zwaar te dragen viel, zonder ooit andere emoties te voelen dan die welke direct betrekking hadden op mijn familie of mijn vrienden. Toch ben ik Hollander gebleven en nu keer ik terug met het gevoel dat hier mijn wortels liggen, en dat hier de mens is gevormd die ik ben geworden.

Een Amsterdamse krant kondigt aan: 'De Vliegende Hollander gaat in zijn eigen land een grote film maken.' Ik weet niet of ik er nog de tijd en de kracht toe zal hebben, maar als ik aan dit project werk stel ik me altijd dezelfde vragen: 'Waar liggen mijn wortels? Wat gebeurt er met een oude man die als ik zijn banden verbroken heeft en die wanneer hij terugkeert het nooit opbrengt erg lang te blijven? Mijn oude vrienden zijn dood, mijn nieuwe vriendschappen zijn dikwijls niet meer dan de weerspiegeling van een legende die rond me gegroeid is, dus waarom dit alles?'

Nee, ik keer niet terug naar deze over de Rijn uitkijkende heuvel omdat ik oud ben en het niet lang meer duurt voor ik sterf. Zeker, het is mijn geboortegrond, maar ik kom hier niet als de paus, knielend en de grond kussend, iedere keer als ik hier weer ben. De gedachte in Holland in een doodskist gelegd te worden en op een Hollands kerkhof te worden begraven laat me koud. Ik heb altijd gezegd: 'Begraaf me maar waar ik sterf.' Nee, ik ben hier om contact te krijgen met mijn jeugd. Mijn werkelijke vrienden en mijn wortels zijn te vinden in de eerste twintig jaren van mijn leven en ik geloof dat dat voor ieder van ons zo ligt.

Toen ik nog een jongen was ging ik 's zomers in de rivier zwemmen. Ons favoriete spelletje was ons aan boord te hijsen van de aken die stroomopwaarts voeren. Met een heupbeweging slingerden we ons op het gangboord en languit liggend lieten we ons meevoeren, ons gezicht vlak boven het water. Ongeweeglijk bleven we zo een, twee, drie kilometer liggen en dan doken we weer in de rivier en kwamen we moeiteloos terug door ons met de stroom mee te laten drijven.

Op tienjarige leeftijd ben ik een zeer fysiek ingestelde jongen, ik beoefen veel sporten en ga bij de padvinders om te kamperen en de natuur te leren ontdekken. Op school stort ik me in alle activiteiten

die met spel te maken hebben. Ik organiseer feesten, ik bereid bals voor en bij alle toneelvoorstellingen ben ik van de partij: ik speel beverige grijsaards met baarden en wandelstokken, ik speel Sancho Panza met een buik van kussens die door mijn moeder is gemaakt, ik vind het prachtig en, moet ik bekennen, de rest vermag me nauwelijks te interesseren. Ik heb geen gevoel voor abstractie en lees weinig. Op school gebeurt het soms dat ik met aandacht luister, maar ik heb geen belangstelling voor talen of wiskunde. Feitelijk lijken alle vakken in mijn ogen zo op elkaar dat ik ze soms door elkaar haal en aan geen enkel de voorkeur geef, afgezien zo nu en dan van natuurwetenschappen. Ik ben het tegendeel van die methodische leerlingen die in staat zijn zelf de zaken uit te diepen. Ik ben steeds heel subjectief, gevoelig voor omstandigheden, en mijn belangstelling is afhankelijk van de leraar die ik tegenover me heb. Als hij goed is kan ik mijn aandacht erbij houden en me de les herinneren.

Mijn tienerjaren zijn ook de tijd van mijn eerste liefde. Ik ging toen nog naar de kerk. Daar waren meisjes van mijn leeftijd en onder hen een blond meisje, een geweldige schoonheid. Zo zag ik haar tenminste en zo zie ik haar nu nog. Ik werd verliefd. Iedere keer dat ik naar de mis ging koos ik een plaats vanwaar ik haar van het begin van de dienst tot het einde kon gadeslaan. Ik droomde van haar en 's avonds reed ik op de fiets om haar huis heen in de hoop dat ze me zou opmerken. Deze platonische liefde, die een hele zomer duurde, is een geheim gebleven. Ik heb er nooit over gesproken, noch met mijn vriendjes, noch met mijn broer Wim en al helemaal niet met mijn ouders.

Hoe had ik er met hen over kunnen praten? We waren een erg Hollands katholiek gezin en in Holland uit men zijn gevoelens niet en snijdt men nimmer hachelijke onderwerpen aan. Liefde en seksualiteit vielen in de categorie onderwerpen die taboe waren en dat is tot het eind toe zo gebleven. Mijn hele leven heb ik nooit met mijn moeder of mijn vader over dit soort ‘gênante’ vraagstukken gesproken. Aan de andere kant heb ik van hen evenmin ooit iets geweten, over de liefde die ze voor elkaar voelden, over de manier waarop ze hadden geleefd, over hun vreugden en over hun problemen. Dit werd grotendeels veroorzaakt door een buitengewone preutsheid, die zeker niet vrij was van schijnheiligheid, maar het stemde overeen met de zeden en gewoonten die we er nu eenmaal op na hielden.

Mijn moeder was een voorbeeldig rechtschapen vrouw. Ze was de dochter van een kleine grondbezitter en had aan haar boeren-

afkomst een zin voor gezond verstand en respect voor anderen overgehouden. Ze was heel katholiek. Ze zei: ‘Best, als je denkt dat je wat je doet móet doen, doe het dan en accepteer de consequenties.’ Het was een erg eenvoudige levensfilosofie waarmee ze uitging van de zuiverheid van ieders bedoelingen. Over de eredienst zei ze het volgende: ‘Als je van mening bent dat het niet nodig is om naar de kerk te gaan, voel je dan niet verplicht het voor mijn plezier te doen.’ Ik heb veel van haar gehouden, ik heb haar hoog geacht en veel respect voor haar gehad.

Mijn vader was van een heel ander slag. Hij was de man, het hoofd van het gezin, hij had de macht en hij liet ons dat voelen. Of hij zich, zoals gewoonlijk het geval was, mild gedroeg was afhankelijk van zijn goede voornemens en van zijn ideeën van dat moment met betrekking tot de wereld, de maatschappij en het gezin. Voor het overige kon hij autoritair en bij tijd en wijle dictatoriaal zijn. Hij overheerste. Hij verdiende het geld, hij nam het initiatief, en mijn moeder nam tegenover hem een onderworpen houding aan waarvan ik vaak tandenknarsend getuige was. Als hij 's avonds thuiskwam bracht ze hem zijn pantoffels en bood ze hem zijn leunstoel. Aan tafel werd hij het eerst bediend, kreeg hij altijd de beste stukken. Als er voor de tweede keer werd genomen ging hij weer voor; dan pas kwamen de anderen. Ik was woedend over zoveel voorrechten, maar liet er niets van blijken. Alles moest je binnenhouden, nooit openlijke ruzie, zo luidde de regel.

Wanneer mijn ouders een meningsverschil uit te praten hadden stonden ze op van tafel of ze regelden het zo dat er niets van bleek en wachtten tot ze alleen waren om erover te spreken. Ik heb ze nooit in ons bijzijn ruzie zien maken.

In Nijmegen was mijn vader een van de notabelen. Hij werd geacht en gerespecteerd en bekleedde een positie in de gemeenteraad. Hij was progressief, dat wil zeggen dat hij iemand was die vooruitgang wilde. In de tijd dat Nijmegen slechts over een antiek pontje beschikte dat de twee oevers van de rivier met elkaar verbond, was hij een van degenen die een duidelijke visie hadden op de ontwikkeling van de stad en die hun standpunten doordrukten: een brug buiten de muren, afgestemd op een hoeveelheid verkeer waarvan toen nog geen sprake was. Nijmegen heeft ter herinnering aan hem een gedenkteken opgericht op de heuvel die op de brug uitziet. Het is een plaats om uit te rusten, met een bank en in de steen uitgehouwen: ‘C.A.P. Ivens’, en de data van zijn geboorte en overlijden.

Mijn vader was een liberale bourgeois. Hij koesterde een zekere

sympathie voor het socialisme, zoals een goed katholiek voor wie de praktizering van het geloof aan bepaalde grenzen gebonden was, betaamde. Voor mijn vader was de kerk een voor vrouwen gereserveerd domein. Tweemaal per jaar - met Kerstmis en met Pasen - ging hij naar de mis en de rest van het jaar kwam hij niet in de kerk. Ik denk dat het een blijk was van zijn praktische zin. Tijd in de kerk doorbrengen moet in zijn ogen een vorm van verspilling zijn geweest.

Toen ik de leeftijd had bereikt dat ik naar de middelbare school zou gaan moest het besluit worden genomen of ik naar de jezuïeten of de openbare school ging. Tot dat moment had ik mijn onderwijs van broeders gehad en in Nijmegen was het katholiek lyceum vermaard vanwege de kwaliteit van het onderwijs dat er werd gegeven. Mijn vader gaf er echter de voorkeur aan me naar de gemeenteschool te sturen: 'Omdat,' zo zei hij, 'je daar met allerlei soorten mensen te maken krijgt en dat verruimt je blik.' Naar zijn idee bestond er een kans dat de jezuïeten mijn wereldbeeld zouden beperken, mijn denken te veel zouden richten en me zouden beroven van het vermogen andere mensen te begrijpen. Mijn moeder moet deze beslissing zeker betreurd hebben, maar als altijd zei ze niets en boog het hoofd.

Op een zeker moment is er een verkeerde relatie ontstaan tussen mijn ouders en mij. Ik loog tegen hen omdat ik geen ander middel zag om gedaan te krijgen wat ik wilde. Het was een vorm van opstandigheid tegen het vaderlijk gezag, een soort guerrilla tussen mijn vader en mij, die langer dan een jaar zou duren.

Ik moet ongeveer twaalf jaar zijn geweest en het was de periode dat ik dol was op voetballen. Mijn ouders zagen hier niets verkeerds in, tot ik op zekere dag ernstig aan mijn knie geblesseerd raakte. Op die dag zeiden ze tegen me: 'Nu is het afgelopen, er wordt niet meer gevoetbald, veel te gevaarlijk.'

Ik bleef voetballen en moest hen dus voorliegen. Daaraan heb ik mijn voornaam Joris te danken. Ik bekleedde een respectabele positie in het team van de stad en van tijd tot tijd kon men in de maandagkrant een verslag van onze wedstrijden lezen. Er was natuurlijk geen sprake van dat de naam van de jonge Ivens mocht worden genoemd, dus had ik besloten dat ik Joris zou heten, de mysterieuze Joris, en soms kon men in de sportrubriek dingen lezen als: de jonge Joris heeft met een kopbal gescoord of: Joris scoorde uit een strafschop.

Ik was ervan overtuigd dat mijn vader van niets wist. Mijn aange-

nomen naam vormde natuurlijk echter maar een broze camouflage, hij was op de hoogte van het geheim en speelde een spelletje kat en muis met me.

Een jaar lang liet mijn vader niets blijken. Hij liet me mijn gang gaan en zag hoeveel leugens ik kon verzinnen. Want ik vertelde de raarste dingen. Iedere keer dat de ploeg uit speelde moest ik een smoes verzinnen om weg te kunnen en loog ik. Hij heeft me maanden zo laten aanmodderen en toen het allemaal uitkwam ging het niet eens met veel tumult gepaard. Ook in dit geval hield iedereen zich in: dat was nu eenmaal zo de gewoonte.

In de ogen van mijn vader was ik altijd degene geweest die hem zou opvolgen aan het hoofd van de zaak die hij gedurende zijn hele leven had opgebouwd. Hij was zoon van een fotograaf. Deze grootvader, die portretten maakte op de wijze waarop men dat deed in de heroïsche dagen van de daguerreotypie, had al een kleine etalage in een Nijmeegse straat. Daarin stelde hij vergrotingen en antieke balgcamera's tentoon. Hij was een kunstenaar. Mijn vader was een ander soort mens. Al heel vroeg had hij zich in het hoofd gezet geld te gaan verdienen met fotograferen en van deze kleine etalage die niets om het lijf had had hij een firma gemaakt die was uitgegroeid tot de eerste keten fotowinkels in Holland. Deze zaak breidde zich steeds verder uit tot de dag dat mijn vader, die de kwaliteiten en gebreken had van het slag mensen dat uitsluitend vertrouwen heeft in wat ze zelf doen, ingehaald werd door de ontwikkeling van de markt. Hij was een handelaar oude stijl, regelrecht uit de negentiende eeuw afkomstig, en in zekere zin te eerlijk. Tussen de twee wereldoorlogen is dit soort rechtschapenheid verloren gegaan, de verkooptechnieken ontwikkelden zich verder en de concurrentie werd harder. Mijn vader heeft zich hier niet aan kunnen aanpassen en beetje bij beetje de greep op zijn onderneming verloren.

In de tijd dat zijn handel nog bloeide koesterde mijn vader ambities en de kinderen maakten deel uit van zijn plannen. We waren met zijn vijven: Wim - mijn oudste broer -, ikzelf, Hans - mijn andere broer - en twee jongere zusjes. In overeenstemming met de traditie van Hollandse zakenlieden zou Wim hem opvolgen. Wim bleek echter al tijdens zijn eerste schooljaren een leerling te zijn die talent had om te studeren. Zonder enige moeite behaalde hij schitterende resultaten en na het gymnasium ging hij naar de universiteit en werd hij arts. Voor mijn vader was dit een eerste teleurstelling, maar hij aanvaardde deze en idealiseerde haar daarna op zijn eigen wijze met de woorden: ‘Ik heb mijn oudste zoon aan de

wetenschap opgeofferd.' Mijn vader was een van die mensen die denken dat ze alles moeten rechtvaardigen onder het mom van grote principes, net als een grote oliemaatschappij die de leus voert: 'Wij produceren energie voor de mensheid.'

Aangezien zijn oudste zoon ervoor had gekozen arts te worden zou de tweede zoon hem opvolgen. Zodoende was ik sinds ik de jaren des onderscheids had bereikt al op de hoogte van mijn toekomstige levenspad. Een van de eerste gevolgen hiervan was de richting waarin mijn studie zich bewoog. In plaats van als mijn broer naar het lyceum te gaan werd ik naar de HBS gestuurd om er een praktisch onderwijs te krijgen waarvan Grieks en Latijn geen deel uitmaakten. Toen ik dertien jaar was wist ik welke fasen er verder zouden volgen: handelsonderwijs in Rotterdam, technisch onderwijs in Duitsland en in mijn vakanties het in praktijk brengen van mijn capaciteiten in een winkel van mijn vader. Een van zijn principes luidde dat niets opwoog tegen een leertijd ter plekke en in het voorbijgaan gaf hij zinsneden ten beste als: 'Je zult nooit een bedrijf kunnen leiden als je niet zelf hebt geleerd hoe het allemaal werkt.'

Ik aanvaardde dit besluit zonder me erg veel zorgen te maken. Ik had een tamelijk onbekommerd karakter en alles welbeschouwd was deze toekomst niet geheel oninteressant. Mijn handigheid en aanpassingsvermogen stelden me in staat verhoudingsgewijs snel te leren en ik heb, voor zover ik me kan herinneren, al mijn diploma's zonder veel problemen gehaald. De film zou pas later, veel later komen. Gedurende deze kinder- en adolescentenjaren vormde die niet meer dan een aantrekkelijke afleiding waarbij ik als alle andere jongens van mijn leeftijd zat weg te dromen.

Ik kan wel zeggen dat mijn vroegste kinderjaren in het teken van de Indianen stonden. Deze Indianen beschikten niet overeen scherp omschreven profiel, het waren niet speciaal Amerikaanse Indianen, maar eerder een mengsel waarvan de bestanddelen afkomstig waren uit Indonesië, Australië en Amerika en waaruit een soort wilde resulteerde die soms goed was, dikwijls wreed, die gekleed was in leer, getooid was met veren en wiens belangrijkste kenmerk werd gevormd door zijn behoefte aan scalperen. Jarenlang heb ik Indianenverhalen gelezen, ik heb me als Indiaan verkleed en ik heb er zoveel over gedroomd dat ik er uiteindelijk sterker in geloofde dan de meeste andere kinderen. Toen ik zes of zeven jaar was was ik zo verzadigd van beelden van Zwarte Arend en Brandende Straal dat ik mijn eigen levensgeschiedenis had verzonnen. Heel serieus zei ik tegen mijn ouders: 'Ik ben jullie kind niet, ik ben een Indiaan, een

ondergeschoven kind. Ik heb niets met jullie te maken.' Ik had zelfs een universele taal bedacht - de taal van de Indianen natuurlijk.

Behalve de kleurengravures, de boeken van Karl May en de echo's van onze verre Hollandse koloniën speelden de eerste films een belangrijke rol bij de schepping van deze wereld van avontuur. In het begin van de eeuw was er geen bioscoop in Nijmegen, maar ieder jaar, ter gelegenheid van de grote oktoberkermis, zette de cinematograaf zijn tent op en al snel was ik stamgast geworden in deze donkere maar toch zo wonderlijk levende gelegenheid. Ik was erdoor gefascineerd. De omvang en het uiterlijk van het apparaat, al dat geruststellende koper en het mechanische geluid, de wetenschap dat ik er mijn vriendjes zou aantreffen en met hen nieuwe, buitengewone avonturen zou beleven, trokken me even zeker onder het tentzeil als een bij wordt aangetrokken door een honinggebakje. Voor mijn vrienden en mij was een van de meest wezenlijke momenten van iedere voorstelling wanneer we, na ons op de eerste rijen te hebben geïnstalleerd waarop we recht konden doen gelden, het zeer belangrijke ogenblik gekomen achtten om op handen en knieën naar de duurste plaatsen te glippen die zich achter in de tent bevonden. Geen enkele voorstelling kon als vermeldenswaard worden beschouwd als deze economisch-clandestiene rite niet was volvoerd. Vervolgens zaten we dan als marmeren standbeelden met ingehouden adem te kijken. Twee soorten films nagelden ons aan onze verheven banken vast: de fantasmagorieën van Georges Méliès - een wirwar van feeën in ballerinakostuums, kwaadaardige sterren en extravagante machinerieën - en de films die van de overkant van de Atlantische Oceaan kwamen, waarin Indianen en cowboys slaags raakten in een wemeling van galops en helse achtervolgingen. Elk van deze voorstellingen bracht ons in een uiterste staat van opwinding en we praatten erover van de eerste tot de laatste dag van het jaar.

In 1911 was ik dertien. In dat jaar raakte ik plotseling geïnteresseerd in een soort grote houten, geverniste kubus die aan de ene kant met een zwengel was getooid en aan de andere met een kijkglas. Dit voorwerp - schijnbaar in diepe slaap - troonde in een hoek in de winkel in Nijmegen. Toen de assistent van mijn vader me eenmaal aan het verstand had gebracht dat deze doos niets anders was dan een camera en dat men niets meer hoefde te doen dan er een rol film in te stoppen en aan de zwengel te draaien om hem zijn oorspronkelijke betekenis terug te geven, dacht ik meteen: 'Hé,

als die camera daar toch staat, kan ik best een film maken. Waarom niet?'

Wonderlijk genoeg moedigde mijn vader me aan in mijn fantasie. Ook hij begon plotseling belangstelling te koesteren voor die Pathécamera die daar al maanden, misschien wel jaren stond, en waarvan het enige doel was indruk te maken op incidentele klanten. Meteen begon de assistent het apparaat klaar te maken en ik een verhaal te schrijven. Natuurlijk was het een Indianenverhaal. Eerlijk gezegd interesseerden de machine en de werking ervan me niet. Wat ik wilde was een verhaal vertellen en, vooral, er de hoofdrol in spelen. Ik was een goede Indiaan.

Het werd al heel snel een familie-aangelegenheid. We hadden in die tijd een huis op het platteland even buiten Nijmegen gehuurd. Daar gaf in de lente de assistent van mijn vader de eerste draai aan de zwengel en stortte ik me in mijn eerste regie-avontuur. Ik had er, met de grootst denkbare ernst, alle clichés ingestopt die me maar even te binnen wilden schieten. Mijn vader, mijn moeder, mijn twee zusjes en mijn jongere broer waren de leden van een pioniersgezin dat ergens in een uithoek van een denkbeeldige Wild West ronddoolde. Mijn broer Wim was de slechte Indiaan en ik de beschaafde, de redder in de nood, aangeraakt door de genade van de beschaving. Het verhaal was uiterst eenvoudig: de slechte Indiaan ontvoerde op geniepige wijze het dochtertje van deze dappere mensen, ik verscheen onverwacht ten tonele en zette de achtervolging van de wilde in. Ik kreeg hem te pakken, doodde hem, scalpeerde hem en bracht het meisje gezond en wel naar haar ouders terug.

We hebben er waarschijnlijk twee of drie weekends over gedaan. Voor zover ik me herinner hebben we er erg veel pret aan beleefd. Het was een echte film: zeven acteurs, veertien rollen en schminkzittingen tijdens welke poederchocola dienst deed om de Roodhuiden een kleurtje te geven. Voor het overige heb ik me er nauwelijks mee bemoeid. Het ontwikkelen en de montage vormden abstracte en gecompliceerde operaties die me niet interesseerden. Ik had met slechts één ding haast: het resultaat te zien en de vruchten van mijn verbeelding te plukken. Het was een echte familiefilm, zoals men ze nu ook maakt. Hij was in zwart-wit, hij duurde vijf minuten en de titel luidde *De Wigwam*.

Dit plotselinge binnendringen van de film in mijn leven heeft niet onmiddellijk een vervolg gekregen. Het zou een vergissing zijn deze film een plaats of een betekenis toe te dichten die hij nooit heeft gehad. Toen ik een van de afgelopen jaren besloot hem weer

eens te vertonen hoorde ik velerlei waarderende opmerkingen, zoals: ‘Kijk toch, wat geniaal, op zijn dertiende jaar wilde die man al regisseren!’ Niets is minder waar. Ik ben niet de kleine Mozart van de film en *De Wigwam* vormt niet de aankondiging van een loopbaan en evenmin van een lotsbestemming. Het was een familievermaak waarbij ik heel ernstig mijn rol als ridderlijke Indiaan speelde. Daarna vergat ik de camera en verstreken er bijna vijftien jaar voor ik als toeschouwer naar de bioscoop ging en bijna twintig voor ik mijn eerste film maakte. In die tussentijd was film eenvoudigweg de Chicago in Nijmegen waar ik elke week heen ging om de avonturen te volgen van Maciste of onverschillig welke andere in Romeinse tuniek geklede krachtpatser - het soort films dat in die tijd furore maakte. *De Wigwam* is nooit meer geweest dan een spelletje dat we een zomer lang speelden. Nadat hij een paar maal was vertoond hebben we hem in een doos gestopt zonder ons verder af te vragen wat ervan zou worden. Het is een wonder dat hij later niet verloren is gegaan of is vernietigd.

Paradoxaal genoeg heb ik, in weerwil van het feit dat de bezigheden van mijn vader bestonden uit het verkopen van fototoestellen en fotografische produkten, me nooit tot de fotografie aangetrokken gevoeld. Toch leefde ik van 's morgens tot 's avonds in die omgeving. Het gebeurde vrij vaak dat vertegenwoordigers van Duitse of Franse firma's tussen de middag bij ons thuis kwamen eten. Dat soort mannen praatte over het vak; hun verhalen interesseerden me niet. Al die jaren heb ik nooit de behoefte gevoeld scheppend kunstenaar te worden, of het nu om fotografie ging, om schilderkunst, om muziek of wat dan ook. Kunst en kennis van kunst lagen erg ver van mijn bed. Natuurlijk: om mijn nieuwsgierigheid te bevredigen en op de hoogte te blijven van de laatste technieken nam ik wel tamelijk vaak foto's, die ik ontwikkelde en afdrukte. Het waren echter altijd afbeeldingen zonder enig belang, souvenirs als ‘Mijn vrienden op de tennisbaan’ of ‘Mijn ouders achter in de tuin’. Ik ben nooit met het idee in mijn achterhoofd een bepaald gevoel voor compositie of kadering te ontwikkelen in verleiding gebracht door een landschap of een mooie boom. Nooit.

In Nijmegen blijf ik de jongen die opgroeit in de schaduw van zijn vader en zich erop voorbereidt hem te assisteren en, later, op te volgen. Als ik tien, twaalf, vijftien jaar ben, staat dit me duidelijk voor ogen... Misschien niet echt duidelijk, maar in ieder geval heb ik het aanvaard: ik moest me voorbereiden op de wereld van de handel en op het verdienen van geld, zo zou mijn levensweg eruit-

zien. Jarenlang beperkt de wereld zich tot die winkelsfeer, waar de geur van goed-verdiend geld zich mengde met die van de chemische produkten die dienden voor het ontwikkelen van de fotografische glazen platen. Op de achtergrond tekenden zich Holland en zijn koloniën af.

Met mijn kinderogen stelde ik me een grote internationale firma voor waarvan mijn vader, alomtegenwoordig, het lot bestierde. Op zijn bureau belandden brieven uit Indonesië en van elders, de postzegels waren exotisch, de verzoeken geheimzinnig: 'Naar aanleiding van Uw laatste zending zoudt U ons zeer verplichten als U ons op de hoogte zoudt willen stellen van de meest geschikte chemische formules voor de behandeling van chromatische Agfa-platen.' Bepaalde kisten droegen vreemde tekens: 'Dat is Chinees,' bevestigde de assistent van mijn vader. Met het verstrijken van de tijd leerde ik deze achtergrond - gevormd door verre bezittingen waar rijke mensen portretten maakten van inlanders en zich zorgen maakten over de grijsgraderingen of het effect van geelfilters - beter onderscheiden. Voor de jonge Hollander die ik was waren de koloniën - Nederlandsch Indië, zoals men ze toen nog noemde - dat eeuwige en niet weg te denken manna waarover we maar één gevoel mochten koesteren: trots.

Indonesië zou in mijn leven een soort zuigende kracht worden, die me aan de ene kant af zou snijden van Holland en me aan de andere kant een van mijn grootste vreugden zou bereiden. Maar toentertijd, in de schoolbanken, was het nog slechts een kleurenspel op een landkaart. Men leerde ons dat de Engelsen en Fransen vreselijk met hun koloniën omsprongen terwijl de Hollanders er artsen, leraren en verder allerlei soorten goede wilden kweekten die blij waren onder de bescherming van de nationale vlag te mogen leven. Wanneer je klein bent geloof je alles. Op donderdag overhandigden we de missionarissen onze verzameling zilverpapier die we van repen chocola hadden gespaard. Het papier kwam ten dienste van de goede werken van de paters franciscanen die in de koloniën Gods Woord gingen uitdragen. Maar die chocola kwam uit Indonesië en die hadden wij opgegeten. Op zekere dag, misschien had ik wel genoeg van dat wekelijkse gladstrijken van dat zilverpapier, maakte ik er in al mijn onschuld een opmerking over: 'Maar ze eten daar nooit chocola!' Ik kreeg geen oorvijg, want dat was niet de gewoonte, maar ik weet zeker dat het die dag enkele mensen gespeten moet hebben dat ze niet corrigerend konden optreden.

Mijn ouders hadden een vriend die van tijd tot tijd bij ons thuis

langs kwam. Deze man fascineerde me door zijn manier van optreden. Aan zijn gouden horlogeketting hing een tijgertand en hij vertelde ons verhalen over Indonesiërs. Hij zei: 'Indonesiërs zijn grappige mensen: als je in je handen klapt, schrikken ze zo dat ze als apen de boom invluchten.' Deze man maakte ons aan het lachen met zijn grapjes, hij zoog aan een enorme sigaar, spreidde een erg zelfverzekerde houding ten toon en droeg te opzichtige pakken, waardoor hij er een beetje clownachtig uitzag. Deze vriend was het volmaakte type van de Hollandse koloniaal, maar dat wist ik toen nog niet.

Iedere keer dat hij bij ons aankwam had hij het over zijn aanstaande vertrek. 'Ik heb er twaalf jaar opzitten,' zei hij tegen me, 'nog één verlof, dan kom ik voorgoed terug.' In die tijd vertelde men in Holland over deze kolonialen: 'Drie maal zes jaar in Indië, dan ben je rijk en kan je in Den Haag gaan wonen.' De verlangens van deze vriend waren niet anders. 'Natuurlijk,' zei hij, 'biedt het leven in de koloniën niet alleen maar voordelen. Je bent ver van huis, dan is er nog het klimaat, de malaria, de opleiding van je kinderen die te wensen overliet, het waren allemaal ongemakken die ze moesten dragen. Maar heeft niet iedere medaille haar keerzijde? En vergeleek dat eens met Holland met altijd die veiligheidsketting aan de voordeur!' Het viel niet mee zo als een inlandse vorst te leven. En dan de vrouwen! Die hadden niets meer omhanden, een bediende in iedere kamer, vierentwintig uur per dag. Om ons helemaal te overtuigen gaf hij ons de meest gedetailleerde voorbeelden. 'Stel je voor,' zei hij tegen mijn vader, 'als je gaat poepen. Je bent nog niet klaar of er trekt een bediende aan de ketting achter de deur.' We konden het ons moeilijk voorstellen, maar toch maakte deze man uiteindelijk indruk op ons. Hij prikkelde mijn fantasie, de fantasie van een kind dat vol was van Indianen en avonturen.

Dit waren mijn eerste koloniale indrukken. In een omgeving die werd gevormd door de school, de missionarissen en dit gezin, aanvaardde ik zonder een zweem van twijfel het idee van een Holland dat immense koloniën bezat waaruit het haar rijkdom en macht putte. Het duurde heel lang tot dit beeld veranderde en in zijn tegendeel verkeerde.

Als padvinder ging ik eens naar een kazerne in Nijmegen waar een koloniaal regiment was ingekwartierd. Van een oude sergeant leerde ik de beginselen van het hanteren van de sabel. Later kwam mijn beurt om de Koningin te dienen en nog later stuurde ik bij wijze van protest mijn officierssabel terug. Langzaam ontstond de

kloof tussen mijn kinderjaren en de man die ik aan het worden was. Ik verliet Holland, de film werd mijn vak en ik doorkruiste met mijn camera de wereld. Toen ik terugkeerde was ik ouder dan zestig en was ik bijna een vreemdeling in mijn eigen land geworden. Toch zijn sommigen me, tijdens al die jaren van afwezigheid, niet vergeten en onder die bekende en onbekende vrienden is er één die heeft gevochten om me door Holland, waar ik door velen als de Geus der Geuzen werd beschouwd, aanvaard te krijgen. Deze man, een hartstochtelijk filmliefhebber, de oprichter van het Filmmuseum in Amsterdam, is Jan de Vaal.

Ik heb Jan de Vaal pas veel later leren kennen, aan het begin van de jaren zestig. Sindsdien zijn we erg goede vrienden geworden. Jan de Vaal is een democraat die het hart links draagt. Als eerste heeft hij begrepen dat ik, in weerwil van mijn gezwerf over de hele wereld, een onvervalst Hollands kunstenaar ben en dat mijn films, die eveneens verspreid over de hele wereld zijn opgenomen, deel uitmaken van het nationale erfgoed. Samen hebben we besloten in het Filmmuseum in Amsterdam voor het ogenblik alles bijeen te brengen dat betrekking heeft op mijn leven en mijn werk. Niet alleen de films, maar ook de foto's, de manuscripten, de boeken, de getuigenissen, de brieven en, meer in het algemeen, alles wat we konden terugvinden. Dit alles is niet zonder problemen verlopen, de geldschieters en de regering wisten een dergelijk initiatief niet te waarderen en hebben geen gelegenheid voorbij laten gaan om Jan de Vaal bij zijn bezigheden te hinderen. Ze zeiden tegen hem: ‘Wil je Ivens hierheen halen? Maar dat is een agitator, een revolutionair!’

Jan de Vaal is een methodisch en verschrikkelijk vasthoudend mens. Tegen de mensen die hem belasterden zei hij: ‘Ivens is een Hollands kunstenaar, zijn werk vormt een unieke historische getuigenis, we moeten al zijn films hier hebben.’ Uiteindelijk heeft hij de strijd gewonnen en nu is het Filmmuseum in Amsterdam een beetje mijn thuis geworden.

Met mijn zuster Thea klopte ik op zekere dag weer aan op de deur van het huis waar ons gezin had gewoond: Van Berchenstraat 23 in het oude Nijmegen. Een jongeman deed ons open. We wisten dat het huis sinds we het hadden verlaten - Thea is er als laatste weggegaan - een studentenhuis was geworden, maar merkwaardig genoeg was ik verrast door een jongeman van twintig jaar ontvangen te worden. Eerlijk gezegd had ik niets in het bijzonder verwacht, ik had er helemaal niet over nagedacht wie daar wel zou staan als de deur open zou gaan. Een gouvernante misschien? Of een opzichter

of een docent? In ieder geval geen student die even oud was als ik toen ik uit Nijmegen wegging.

Ook hij zag eruit alsof hij verbaasd was tegenover twee oude mensen te staan. Thea was de eerste die iets zei. Ze zei: ‘Mijn broer en ik hebben in dit huis gewoond, we hebben er onze hele jeugd doorgebracht en we zouden het graag nog eens terugzien.’

De jongeman antwoordde niet. Hij keek me aan en leek met zijn gedachten heel ergens anders te zijn. Plotseling zei hij, zich tot mij richtend: ‘U bent Joris Ivens.’

‘Wat,’ zei ik, ‘kent u me?’

‘Jazeker, ik ken bijna al uw films, ik heb *Yu-kong* gezien en op de universiteit hebben we een paar colleges over uw werk gehad.’

‘Op de katholieke universiteit?’

‘Ja, culturele antropologie. Dat heeft veel met uw films te maken, ik ken u erg goed.’

Voor mij was dit een ongelooflijke ervaring. Jarenlang was ik niet in dit huis teruggeweest en daar ontving een wildvreemde student me op zo'n vanzelfsprekende wijze alsof ik maar een paar uur eerder was weggegaan of alsof het de normaalste zaak van de wereld was dat ik daar even kwam aanlopen om met hem te praten. Hij zei tegen ons: ‘Komt u maar mee, ik woon onder het dak, als u wilt zet ik even koffie.’

Achter hem aan gingen we naar boven. Hij woonde in een kamer naast die welke ik met mijn beide broers, Wim en Hans, had gedeeld, en er was eigenlijk niets veranderd. Het was nog steeds hetzelfde huis, met de onwrikbare hoeken waaraan we ons wel honderdmaal hadden gestoten, de steile trap, waarvan de laatste tree minder hoog was dan de andere, de enigszins zware contouren van de pijpen langs de muren, het weergalmen van je stem en je voetstappen, en de geur die eveneens dezelfde was gebleven, na al die jaren.

Ik had het gevoel dat deze ontmoeting een teken van het lot was: een oud man keert terug naar zijn verleden en een jonge man ontvangt hem in zijn eigen huis. Ik weet niet meer of de koffie die hij ons inschonk goed of slecht was, maar ik herinner me wel dat we gepraat hebben. En toen werd de ontmoeting nog verbazingwekkender: plotseling veranderde de jongen in een spiegel, of liever in een spel van spiegels, dat mijn eigen beeld weerkaatste en dat beeld was een dubbel beeld. Ik zag het beeld van mijn jeugd en dat van de documentarist die ik ben geworden. En terwijl deze jongeman tegen me zat te praten over zijn studie, over zijn antropologische onderzoek en over het feit dat hij met zijn docenten op precies

dezelfde moeilijkheden stuitte en zich dezelfde dingen afvroeg die ik me mijn hele leven had afgevraagd, gaf ik me er rekenschap van dat de films die ik in de hele wereld had gemaakt, of ze nu aanvaard zijn of bestreden worden, of ze geslaagd zijn of mislukt, of ze achterhaald zijn of niet, toch in dit opzicht waren geslaagd dat een Hollandse student van twintig jaar ermee aan het werk ging, ze onderzocht, ze ontleedde om er een teken in te vinden, een blijk, hoop, fouten, misschien wel een leugen? In ieder geval: om er lering uit te trekken en voort te gaan op zijn eigen levenspad. Ik raakte hier de essentie van deze reis naar Holland. Ik was naar Nijmegen gegaan om er mijn jeugdjaren terug te vinden, ik had ze in tweeledige zin teruggevonden: in wat ikzelf had meegemaakt toen ik twintig jaar was en, via deze student, in wat er op dat moment van was geworden.

Toen we de trap afliepen om ons bezoek aan het huis af te ronden wachtten me nog twee kleine verrassingen. In de keuken hadden de meubels, de kasten, die me toen ik een kind was geweldig groot hadden geleken, hun werkelijke proporties teruggekregen en in de tuin waren de bomen gegroeid. Vergissingen waren uitgesloten: toen ik tien of twaalf jaar was, was ik dáár ontsnapt om naar mijn vriendjes in het park te gaan, de bomen reikten net tot de bovenkant van de muur. Nu zou ik een ladder nodig hebben om bij de eerste takken te komen. De takken zijn het bewijs: ook die bomen zijn zeventig jaar ouder geworden, net als ik.

Berlijn, 1922-1925

Zie hier de paradox: vele Hollanders zijn van nature fanatiek anti-Duits. Net als de Fransen maken ze zich vrolijk over de zwaarwichtigheid en de stijfheid van de Duitsers en, net als de Fransen, hebben ze hun buren een naam gegeven die tegelijkertijd beledigend en onherroepelijk is. In Holland heet een Duitser niet *Boche* maar Mof. Toen ik een kleine jongen was en me zo had misdragen dat het niet meer te tolereren viel, stelde mijn moeder me de ergst denkbare straf in het vooruitzicht. Dan zei ze: 'Als je niet zoet bent, stuur ik je naar de Moffen.' Alsof een enkel woord zou volstaan ter ontkenning van een evident feit: of ze het willen of niet, een aantal Hollanders is getekend door zijn Germaanse afkomst. Mijn grootvader bijvoorbeeld, de fotograaf, kwam uit het Rijnland en heeft lange tijd in Keulen gewoond en gewerkt.

Na de wereldoorlog - de eerste - was het voor de jonge student die ik was, voorbestemd om specialist in het fotovak te worden, moeilijk me aan Duitse beïnvloeding te onttrekken. Ik heb het fotovak geleerd aan de bron van wat in die tijd als de top op dit gebied werd beschouwd: Ica en Ernemann in Dresden, Karl Zeiss in Jena en de Technische Hochschule in Charlottenburg bij Berlijn. Het was een idee van mijn vader geweest. Zoals een Hollandse realist betaamde, wilde hij dat ik een vlekkeloze opleiding zou krijgen, zowel in theoretisch als praktisch opzicht, en de Duitsers waren op dit gebied de onbetwiste meesters. Niets ter wereld evenaarde een objectief van Zeiss of een toestel van Voigtländer en gedurende deze jaren heb ik de fotografie aan de wortel beoefend. Ik heb emulsielagen op glasplaten gegoten, ik heb ze in enorme balgapparaten belicht en ik heb ze afgedrukt volgens de principes van de pioniers van 1850.

Deze Duitse jaren hadden echter ook nog een heel andere dimensie. De jonge Hollander die ik was ontdekte al snel het 'Geraas en Gebral' van een wereld in volle ontwikkeling. Ik zou me er van veel zaken bewust worden, op het vlak van de liefde, van de kunst, van de politiek, en ik zou in een direct conflict met mijn vader verwikkeld raken. Ik noem deze periode in mijn leven mijn tweede jeugd, de periode van ontwikkeling en rijpheid, en ik beschouw deze jaren als van fundamentele betekenis in die zin dat de opvattingen en de

kijk op de wereld die de mijne zouden worden daar zijn ontstaan.

Toen ik in 1922 in Berlijn aankwam was ik bij wijze van spreken nog nooit uit Holland weggeweest. Ik had achttien jaar in Nijmegen gewoond, twee jaar in Rotterdam, en ik had natuurlijk mijn militaire dienstplicht vervuld. Toen ik vierentwintig was had ik een tamelijk vaag en zeer beperkt idee van de wereld. Vanuit Holland gezien had de eerste wereldoorlog zich als een moordend doch veraf spel voltrokken. Aan de muur van mijn kamer had ik een landkaart opgehangen waarop ik vlaggetjes prikte die de bewegingen van de fronten aangaven. Parijs werd niet ingenomen, dat was geweldig! Intussen stonden we aan de kant van de geallieerden. Maar de oorlog was ver. Op zekere dag hoorden we de echo ervan, meegedragen door de wind, het was het lawaai van de kanonnen, ver weg, aan de andere kant van de grens.

Toen de Russische revolutie uitbrak, kreeg het lawaai een iets duidelijker betekenis. Het was ongerustheid: de Roden waren in beweging gekomen en bedreigden de wereld. Lenin, met zijn sikje en zijn vlammende betogen, riep op tot de wereldrevolutie. Maar het gebeurde heel ver weg, in beide gevallen te ver voor mij. Op dat moment was ik een jonge officier die zijn tijd verdeelde tussen paardrijden, het onderhoud van het materieel en het vliegen over het grondgebied in een tweedekker.

Toen de oorlog achter de rug was ging ik terug naar de Hogere Handelsschool in Rotterdam. Ik bleef er twee jaar met de bedoeling er de grote economische wetten te leren en het vak van handelaar in mijn vingers te krijgen. Mijn eerste kennismaking met de filosofen verliep zo oppervlakkig als maar mogelijk was. We hadden een oude leraar in wiens ogen de filosofen in twee duidelijk onderscheiden categorieën uiteenvielen: je had filosofen eerste klasse, als Kant en Hegel, en de andere, in welke groep zich een zekere Karl Marx bevond. Voor onze leraar was Marx geen filosoof maar een agitator die zich van de filosofie bediende om de maatschappelijke orde omver te werpen. Het was een zo simplistische voorstelling van zaken dat het grootste gedeelte van de studenten op de dag van het examen slechts één wens koesterde: dat ze over Marx zouden worden ondervraagd. Iedereen kende het antwoord uit zijn hoofd: ‘Marx is een tweederangs filosoof die zich van de echte filosofen als Aristoteles, Schopenhauer en Nietzsche onderscheidt door de wijze waarop hij de filosofie misbruikt om de fundering te leggen van een materialistische theorie waarvan het doel is de maatschappelijke instellingen omver te werpen en de wereld te veranderen.’

De wereld veranderen was voor onze brave man het tegendeel van iedere filosofie die die benaming waardig was. Voor hem was filosofie een soort hemelse damp, volkomen zuiver van bedoelingen, die boven iedere werkelijkheid verheven was.

Onder elkaar lachten we erom, maar daar hield het mee op. Ik was een van degenen die geen pogingen deden het te begrijpen en politiek hield me niet bezig. Ik bleef een tamelijk afstandelijke belangstelling voor de studie koesteren en bracht het grootste deel van mijn tijd door met het spelen van rugby of tennis en hield me bezig met de studentenclub waarvan ik penningmeester en later voorzitter werd. Ik was absoluut geen problematische jongeman, eerder het tegendeel: een zoon van de bourgeoisie, onbezorgd en onbekommerd.

Toch knoopte ik vriendschapsbanden aan met een student die zich meer dan ik bezighield met de maatschappelijke werkelijkheid. Het was een overtuigde anarchist die me de ogen begon te openen, korte metten maakte met mijn vaste overtuiging dat studenten deel uitmaakten van een onkwetsbare elite en me de noodzaak aan het verstand bracht om te vechten voor de best mogelijke levens- en arbeidsomstandigheden. Dank zij hem heb ik deel uitgemaakt van de opkomende beweging die de studenten ervan probeerde te overtuigen dat ze zich nationaal moesten organiseren.

In Rotterdam leidde ik een actief leven en werd ik verliefd. Ik knoopte intieme betrekkingen aan met een jonge vrouw, zelf ook studente, en ik ontdekte de liefde. Dat dacht ik in ieder geval. Ze heette Quick en ze was protestant.

De verhouding kwam langzaam tot ontwikkeling en duurde wel zo lang dat ik Quick aan mijn ouders wilde gaan voorstellen. Er werd over trouwen gesproken. Vanaf dat moment begonnen de moeilijkheden zich op te stapelen. Katholiek en protestant gingen al niet goed samen, en mijn ouders wilden dat ik hun beloofde onze kinderen, als die eens zouden komen, te laten dopen. Quick en ik hechtten geen enkel belang aan dit soort vraagstukken. We beloofden het grif en gingen verder elkaar te beminnen. Quick was mooi, vrolijk, levendig, en we kenden samen momenten van groot geluk. Maar er zat een worm in de appel. Onmerkbaar groeide er een afstand tussen ons en uiteindelijk namen we afscheid, zonder drama's en zonder veel pijn. Waarom zouden we onszelf geweld aandoen, ieder ging zijn eigen weg en bewaarde de beste herinneringen aan een jeugdliefde. De breuk met Quick viel samen met het eind van mijn studie in Rotterdam. Het erop volgende jaar zou ik naar Berlijn gaan.

Dit vertrek naar Duitsland vormde de inleiding tot mijn eerste grote reis en mijn eerste grote vrijheid. Bijna tenminste. Met zijn zin voor orde en methodiek en ongetwijfeld met de bedoeling me onder controle te houden, had mijn vader via het netwerk van zijn relaties een kamer voor me gehuurd bij zeer respectabele mensen en me een lijst adressen verschaft waar ik op bezoek werd verwacht, hetgeen hem een minimum aan ankerplaatsen garandeerde. Mijn onafhankelijkheid was dus een relatieve zaak, maar dat hinderde me niet. Ik was een volgzame jongeman.

Al de eerste dagen realiseerde ik me in wat voor een toestand ik verzeild was geraakt. Berlijn kookte letterlijk en ik had meteen al het gevoel dat ik binnen was gedrongen in een universum waar, geheel in tegenstelling tot Holland, de mensen en de ideeën zich in een staat van onevenwichtigheid en vrijheid bevonden van waaruit ieder zich in het avontuur van het leven kon storten zoals hem of haar goeddacht. Het was maar een indruk, maar het was een sterke indruk.

Berlijn was een warreling waar de meest extreme richtingen in de kunst en de politiek samenkwamen en waaraan ik, dat voelde ik al, me moeilijk zou kunnen onttrekken. De politieke hartstochten sprongen overal van de muren op je af en de intellectuele voorhoede puilde van de caféterrassen, drong door in de meest bezadigde geesten en vulde de hoofden van iedereen die hiervoor openstond met de meest wilde ideeën.

Het was de tijd van het Bauhaus, van Mondriaan, Brecht, Piscator. In de bioscoop zag je *Caligari* van Robert Wiene, *Nosferatu* van Murnau, *Doktor Mabuse* van Fritz Lang en de visuele gedichten van Walter Ruttmann. In de galeries ontdekte ik Grosz met zijn karikaturen op Duitsland, Heartfield en zijn fotomontages, de abstracte schilderkunst met Franz Marc, Kokoschka en alle anderen, en dag in dag uit verkeerde ik met de gedurfdste modernistische stroming van die tijd. Alles was er aanwezig: schilders, dichters, schrijvers, pamflettisten, vernieuwers en revolutionairen. Achter dit grote theater dat Berlijn heette, tekende zich de invloed van de Oktoberrevolutie af en, aan de andere kant, de voorboden van een nieuwe orde van meer duistere aard. Iedere dag botsten de leren vesten van de arbeiders met de bruine hemden van de nationalisten en op straat demonstreerden arbeiders voor een verbetering van hun levensomstandigheden, voor hogere lonen, voor de revolutie.

Voldoende om ook het nuchterste hoofd te doen duizelen. Maar ik bied weerstand en stort me in het avontuur. Dat jaar leid ik twee

levens, ik laat, zoals de uitdrukking luidt, de kaars aan twee kanten branden. Ik ben er om te leren. Overdag ga ik naar de universiteit, waar de docenten ons de meest recente theorieën van Einstein uiteenzetten. Het is zeer boeiend en ik verslind Einstein zo vaak als ik maar kan. 's Avonds lees ik Freud, Marx, Bakoenin: politieke speculaties en gewaagde intellectuele ondernemingen interesseren me meer dan natuurkunde of fotochemie. 's Nachts ga ik op stap, met andere studenten het café in, we drinken bier, we discussiëren, we zingen en tegen drie of vier uur in de morgen eindigen we met een vrouw in een hotelkamer of in een bordeel.

In Berlijn ben ik rijk zoals ik het nog nooit ben geweest en het ook nooit meer zal zijn. De inflatie heeft een galopperend karakter en met enkele guldens word ik miljardair. Als ik naar het theater ga kan ik een heel balkon huren; het is krankzinnig, maar zo liggen de zaken nu eenmaal. Als we naar de kruidenier gingen luidde de eerste vraag steevast: 'Hoeveel kosten de appels vandaag?' Had een kilo gisteren misschien tienduizend mark gekost, dan kost het vandaag honderdduizend mark en morgen misschien wel een miljoen! Ieder van ons heeft zijn koffer met pakken bankbiljetten en iedere dag komen er nieuwe biljetten van de centrale bank met een nieuwe opdruk die hun nieuwe waarde aangeeft. Een miljard, drie miljard mark! Het is fantastisch. Een zinsbegoochelende ervaring en het idee dat het geld van het kapitalisme iedere betekenis verloren heeft.

In weerwil van al deze rijkdom leef ik tamelijk teruggetrokken. Ik ben geen kunstenaar, geen intellectueel, geen Duitse student en tijdens dit eerste jaar in Berlijn houd ik me op een afstand en maak ik geen werkelijke vrienden. Dat ligt in mijn aard. Als ik uitga ga ik naar het theater, naar de bioscoop of naar nachtclubs, maar toch blijf ik me aan de oever van de stroom bevinden. Zeker, met films als *Caligari* of *Mabuse* is de film heel wat meer geworden dan uitsluitend afleiding, maar in weerwil van de belangstelling die ik voor de avant-garde koester ben ik slechts die jonge Hollander die studeert om later zijn vader op te volgen. Sinds ik begonnen ben mijn broeken op de schoolbanken te slijten koester ik geen enkele twijfel met betrekking tot deze toekomst die millimeter voor millimeter is uitgestippeld, en dat jaar sta ik er geen moment bij stil dat ik op zekere dag wel eens scheppend kunstenaar zou kunnen worden, en nog veel minder een filmer. In Berlijn ben ik getuige van het spektakel en het fascineert me.

Tenslotte werd het me allemaal te veel. Te veel dingen hadden me

in korte tijd geraakt. De laatste weken wist ik niet meer hoe het er met me voorstond, wie ik was en wat ik daar deed. Het politieke geweld, gevoegd bij de vermoeidheid en gedesoriënteerdheid, werden me uiteindelijk, ondanks mijn solide gezondheid, te veel. Politieke misdaden waren pasmunt en troffen altijd dezelfde mensen: de linkse. Rathenau was juist vermoord. Het Duitse nationalisme, dat werd aangescherpt door de bezetting van het Roergebied door de Fransen, deed zich iedere dag sterker gevoelen. Overal ontstonden nieuwe genootschappen, waar de aanhangers van de Duitse grandeur elkaar terugvonden. Op de universiteit schoren de studenten hun hoofd kaal en takelden elkaar toe met sabelhouwen.

Ik leefde in het randgebied van al deze agitatie, maar ik was er getuige van en ik werd gek. Niet echt gek, maar ik begon wel serieus te ontsporen. 's Avonds kon ik niet tot het besluit komen naar huis terug te gaan, naar de vrienden bij wie ik woonde. Ik draaide in kringetjes rond, ik dronk behoorlijk en zat achter de meisjes aan. Wanneer ik thuiskwam was het zes uur 's morgens. Wanneer ik de volgende dag mijn kamer uitkwam en weer op straat stond, wist ik niet meer wat ik te doen had of waar ik heen wilde. Ik stapte op de eerste de beste tram en reed mee tot het eindpunt. Als ik terugkwam had ik geen cent meer op zak, dan had ik al mijn geld uitgegeven maar ik wist niet meer hoe. Het was een solitair leven, stuurloos en zonder vrienden. Ik begon last te krijgen van de relaties die mijn vader me had opgedrongen. Die families, waar op zwaarwichtige toon werd gesproken over lenzen, machines of over fabrieken waar chemische produkten werden gemaakt, irriteerden me. Op een zekere dag had een moeder me aan haar dochter voorgesteld. Ik had hun zonder een woord te zeggen de rug toegedraaid. Ik had te veel gelezen en ik had niets gelezen, ik wilde alles weten, alles kennen, ik wilde leven, overal tegelijk zijn. Het was te veel en ik was, zoals men tegenwoordig zegt, in elkaar geklapt.

Op een morgen schreef ik naar huis. Ik zei tegen mijn ouders: ‘Ik kom terug. Het gaat helemaal niet goed met me en ik geloof dat ik rust nodig heb,’ en ik ging naar Nijmegen terug. Meteen vond ik mijn vader en zijn rechtstreekse pragmatisme terug. Ook hij werd me ondraaglijk. Hij wilde op besliste, categorische toon met me praten. ‘Wat is dat allemaal met die crisis,’ zei hij. ‘Dat is niet normaal. Je moet naar een psychiater.’ Ik haalde mijn schouders op en voor de eerste keer kwamen we met elkaar in botsing. Ik weigerde naar een psychiater te gaan maar ik ging ermee akkoord een arts te bezoeken. Maar wat kon die met me aan? Ik weigerde de kalmerende

middelen, de behandeling en de liefderijke zorg van het gezin. Ik moest mijn rust terugvinden, alles vergeten wat ik net in Berlijn had meegemaakt, me met eenvoudige zaken bezighouden en de enorme verwarring die zich van me meester had gemaakt verwerken. Ik pakte mijn tent, mijn rugzak en mijn fiets en vertrok naar de vennen in Brabant. Ik ben er zes maanden gebleven, in de natuur, alleen, zonder iemand te zien of vrijwel zonder iemand te zien.

Het was een vreemde periode. Ik nam afstand van alles, ik isoleerde me en zorgde voor mezelf zoals het me uitkwam. Ik wist dat ik het kon en ik wist hoe. Ik deed precies het tegengestelde van iemand die wil analyseren en begrijpen wat hem kort tevoren is overkomen. Ik had er geen behoefte aan na te denken of te lezen, het was voldoende dat ik nader tot de natuur kwam, als een dier, en dat ik me door haar en door de elementaire sensaties die ze oplegt liet dragen: honger, dorst, vermoeidheid, slaap.

Ik deed uitsluitend het hoogst noodzakelijke. Het meest nabije dorp lag op vijf kilometer afstand. Ik ging er twee of drie keer per week heen om mijn boodschappen te doen maar ik bleef er niet hangen. Ik ging weer terug en ging bij de tent zitten. Ik kon uren onbeweeglijk blijven zitten. Ik keek en ik luisterde. Ik stelde mezelf vragen: Komt er vandaag een vlucht wilde eenden over? Komen de konijnen dichter bij me in de buurt? Als het regende was het geluid van de druppels die op de bladeren vielen me voldoende. Als het mooi weer was fascineerde het spel van de zonnestralen door de bomen me. Als ik plotseling de behoefte voelde me te bewegen stond ik op en ging ik wandelen, recht vooruit door het bos, of ging ik zwemmen in een van de vennen in de buurt. Ik liet me uitsluitend leiden door mijn instinct, door de inspanning, tot ik was uitgeput.

De dagen verstreken en ik voelde me goed. Ik had niet de tijd om me te vervelen. Als je kampeert is er altijd wel iets te doen: schoonmaken, hout sprokkelen, vuur maken, eten koken. Ik had geen besef van de tijd, ik stond met de zon op en ging met de zon naar bed. Een tent, een zaklantaarn, een kleine bijl en twee of drie boekjes die ik geen blik waardig heb gekeurd vormden mijn universum. Langzaam scheidde ik het gif uit dat ik in me had.

Op een zondag kwam het gezin Ivens, met de kinderen, langs om te kijken hoe het met me ging. We picknickten en het was een heel vrolijke bedoening. Iedereen vermeed zonder veel moeite over de oorzaken te praten die me daar hadden gebracht. Toch zag ik aan de enigszins gehinderde blikken van mijn ouders dat ze niet erg goed begrepen wat ik uitvoerde. Mijn vader kon zich niet inhouden.

Vlak voor het moment dat ze vertrokken zei hij tegen me: ‘Wat doe je nu eigenlijk al die tijd? Verveel je je niet?’

De verveling kwam enige tijd later. Op een dag begon ik te vinden dat de tijd langzaam verstreek, ik was minder gespitst op wat er om me heen gebeurde en ik kreeg zin eens wat verderop te kijken. Ik ging naar het zwembad, keek naar de vrouwen, begon de kranten te lezen en 's avonds ging ik naar het dorpscafé om er een glas jenever te drinken. Toen wist ik dat het afgelopen was: ik had de kaap genomen en ik was genezen. Ik kon teruggaan en een nieuwe fase in mijn leven onder ogen zien zonder het contact met de werkelijkheid te verliezen. Ik vouwde de tent op, hees de rugzak op mijn schouders en ging naar huis terug. Toen pas was ik bereid weer naar Duitsland af te reizen en mijn studie weer op te vatten op het punt waar ik hem had laten liggen.

Toen ik in Berlijn aankwam, in september 1923, was de toestand nog even gespannen, de tegenstellingen tussen de partijen lagen nog even scherp en de botsingen waren nog even gewelddadig. Maar ik was een ander mens, ik wist dat ik alles wat niet van wezenlijk belang was terzijde moest laten en was vastbesloten te voorkomen dat ik door de wanorde zou worden verrast.

De laatste maanden van dat jaar bereikte de inflatie haar hoogtepunt. In juli was de dollar nog maar tweehonderdzestigduizend mark waard, maar in september was dat al dertien miljoen mark en in november vier miljard tweehonderd miljoen. Ook op dit punt was waanzin nog steeds de regel.

Voor een dollar per maand huurde ik een appartement van drie kamers in het centrum van Berlijn en ik ging meteen naar de universiteit terug. Mijn leerhonger was nog even groot.

Op dat moment is op de universiteit ook alles in beweging. Van het ene jaar op het andere storten de oude theorieën in elkaar en worden ze door nieuwe vervangen. Natuurkunde, scheikunde, wiskunde ondergaan een gedaanteverwisseling en sleuren de toegepaste wetenschappen mee in een rondedans van nieuwe uitvindingen die op hun beurt leiden tot drastische veranderingen in ideeën, zeden en gewoonten. Om zich teweer te stellen tegen deze wetenschappelijke vloedgolf sloven de docenten zich uit voor het schoolbord. Een van hen, Miethe, specialist in fotochemie, sleept ons mee in zijn delirium van formules en futuristische schema's. We horen hem aan, we begrijpen hem. We proberen het in ieder geval. Miethe is een opmerkelijk man, een grote geest, een beetje getikt, die met abstracties jongleert als een ander met ballen. Hij betovert ons, hij

vervult ons van hartstocht. Men zegt dat hij een reactionair is, maar hij is het soort genie dat tegenstrijdigheden begrijpt en hij zorgt dat ik een hoop dingen ga snappen. Deze internationaal vermaarde hoogleraar is ook een hartstochtelijk alchemist. Hij is op zoek naar de Steen der Wijzen en, schitterend detail, hij is aan de cocaïne.

In Berlijn maken drugs een enorme opgang. Alle drugs: hasjiesj, marihuana, morfine en, in de *high society*, de edele en gevoeligduurdere drug cocaïne, die iedereen familiair *snow*, sneeuw, noemt. Professor Miethe gebruikt het en gebruikt er te veel van. Je ziet het hem aan maar dat interesseert hem niet. Hij heeft een levendige blik in zijn ogen, samengeknepen neusvleugels en hij geneert zich niet tijdens het college iets tot zich te nemen. Tussen twee zinnen door haalt hij zijn doosje uit zijn zak en snuift zonder zich zelfs maar om te draaien zijn sneeuw op.

Toen ik hem het voor de eerste keer zag doen, deed zijn gebaar me denken aan de broeders op mijn lagere school in Nijmegen. Het was ongeveer 1905, in een katholieke instelling met overvolle klassen, waar zich 's winters nogal sterke geuren wilden verspreiden. Heel vaak hielden de broeders het niet meer uit, dan haalden ze een doosje te voorschijn uit hun soutane, openden het, vouwden een grote rode zakdoek uit en namen met een snelle krampbeweging van hun neusvleugels, gepaard gaande aan het achterover gooien van hun hoofd, hun snuifje tabak. Professor Miethe maakte dezelfde beweging met zijn lichaam, maar hij snoof sneeuw en deze drug was ook onder studenten goed bekend.

Dat jaar probeerde ik het ook. Ik raakte niet verslaafd, verre van dat, ik gebruikte het slechts en probeerde me een oordeel te vormen over de effecten. Ik pakte het zelfs enigszins methodisch aan. Wanneer de tijd voor de examens gekomen was nam ik een uur voor de beproeving een of twee snuifjes. Mijn geest werd uitzonderlijk helder, alles wat ik had geleerd stond me verbazingwekkend duidelijk voor ogen, schikte zich zolang dat nodig was op perfect overzichtelijke wijze en dan kwam de vermoeidheid, de nauwkeurigheid van denken verminderde en maakte plaats voor een mist, de euforie verdween. Het gevaar ervan was dat je het steeds opnieuw ging nemen. Ik had het geluk niet in die val te trappen.

Ik zat in Berlijn en ik zat in Dresden, bij Ica en Ernemann. Dat was de Fabriek, de Duitse Onderneming, waar orde en discipline heersten en nauwkeurig werd gewerkt, maar waar ook de vakbonden hun druk uitoefenden en sociale agitatie plaatsvond. In een constructiewerkplaats maakte één bepaalde man een bijzondere

indruk op me: professor Goldberg. Hij was uitvinder en had net de laatste hand gelegd aan een prachtig klein filmtoestelletje, de beroemde Kinamo, een professionele vijfendertig millimeter-camera met veerwerk, die voor die tijd verbazend robuust was en verbazend precies werkte. Van deze man heb ik de elementaire principes van dit soort mechanisme geleerd en dank zij hem ben ik op de hoogte geraakt van de geheimen van de fabricage ervan. Met een camera van dit type zou ik enkele jaren later mijn eerste films maken. Op dat moment zou professor Goldberg zich gedwongen zien Duitsland te ontvluchten, maar de Kinamo zou het eigendom blijven van het Derde Rijk.

Wat de arbeiders betreft: er gaapte een brede kloof tussen hun wereld en de mijne. Over die kloof lagen twee of drie smalle bruggetjes waar ik me op zou wagen. Ik werd al gefascineerd door de kracht van lichamelijke arbeid. Uitvinders vinden uit, ingenieurs maken berekeningen, maar het zijn de arbeiders die de machines vervaardigen, ze instellen en er leven aan geven. Ik ging bij hen staan en observeerde hen. In hun ogen was ik een jonge Hollandse bourgeois, een toekomstige baas. Ik behoorde niet tot hun wereld, ik was me ervan bewust en zei tegen mezelf dat, als er ooit een verstandhouding moest ontstaan, het aan hen was om daarover te beslissen. Op zekere dag kwam een vakbondsfunctionaris me opzoeken en zei tegen me: ‘Ben jij die Hollander?’

‘Ja, dat ben ik.’

‘Morgen houden we een demonstratie op straat. Als het je interesseert kom ik je wel ophalen, dan kan je met ons mee.’

‘Oké.’

Het was de eerste ervaring die ik met maatschappelijke strijd opdeed. Ik zou later nog dikwijls op dit strijdtoneel terugkeren. In die tijd hadden de botsingen al een serieus karakter aangenomen, de politie schoot op de arbeiders en de fysieke gevechten waren totaal. Deze demonstraties van 1923, in Dresden en in Berlijn, brachten me de eerste elementen van politiek denken bij en vervolgens, later, de redenen om me in de acties te gaan mengen.

Ik reis tussen Dresden en Berlijn heen en weer. Op een avond in een kroeg of op een partij valt mijn oog op een vrouw die me erg aanstaat. Ze lijkt op me, ze heeft een beetje dezelfde vorm van gezicht als ik, ze heeft dezelfde neus en in haar ogen een vage, onrustiggretige uitdrukking. Zij heeft mij ook opgemerkt en op het moment dat we onze eerste blik wisselen begroeten we elkaar met een kort gebaar. Ik zeg ‘Hoi,’ en ze antwoordt ‘Hoi.’ Verder gebeurt er die

avond niets. Aan vrienden die haar kennen vraag ik wie die vrouw is. Hun antwoord is tamelijk vaag: ‘O,’ zeggen ze, ‘dat is Germaine K. Ze is fotografe, ze heeft een atelier vlak bij de Kurfürstendamm en ze heeft in de Sovjetunie gewoond.’

Enkele dagen later zag ik haar weer, bij gemeenschappelijke vrienden. Die avond praatten we met elkaar en kregen we een heel sterke verstandhouding. De liefdesrelatie die volgde en verscheidene jaren zou duren, is onder een dramatisch gesternte begonnen. Op het moment dat we elkaar ontmoetten maakte Germaine K. een moeilijke periode in haar leven door, ze was uiterst onstabiel en onophoudelijk wisselden perioden van extreme expansiedrang en niet te voorziene neerslachtigheid elkaar af. Germaine K. was een anarchiste, een revolutionaire en een opperhuidsloze kunstenares en werd geobsedeerd door de dood en de gedachte aan zelfmoord. Ik werd haar minnaar, haar vriend en haar gezel op haar levenspad. Via haar drong ik door in een wereld waarmee ik tot dan toe slechts oppervlakkig contact had gehad. Het was de kennismaking met de revolutie, met de kunst, met het leven.

Wanneer onze verhouding begint, is mijn ervaring met het leven nog maar beperkt en moet ik nog veel over vrouwen leren. Met Germaine ontdek ik de liefde. Ik bedoel die buitengewone relatie tussen twee wezens, een erotische en seksuele relatie natuurlijk, maar ook een meer diepgaande, gekenmerkt door een gevoeligheid die men herkent en deelt, met die sensatie, die zo zeldzaam en ontroerend is, dat men de wereld ontdekt en deze samen opnieuw opbouwt. Een verhouding waarin de ideeën, de smaak, de hartstochten en de hoop die de een met zich meedroeg, ineens aan de oppervlakte komen en als door een wonder samenvloeien met de ideeën, de smaak, de hartstochten en de hoop van de ander. Ik kan wel zeggen dat ik van dit alles nog totaal geen weet had. Germaine opent dit nieuwe universum voor me en voor de eerste keer in mijn leven heb ik het gevoel dat ik het leven betreed en er met volledige kennis van zaken deel aan heb.

's Nachts stem ik er soms mee in met haar mee te gaan naar wat ze haar ‘andere kant’ noemt. Germaine heeft mij evenzeer nodig als ik haar. Dat is wat ons nader tot elkaar brengt en ons zo sterk aan elkaar bindt. We kunnen uren bij elkaar zijn zonder te praten, we voelen dezelfde dingen. Voor haar ben ik die gezonde Hollander die zich lekker voelt, die ze bij toeval heeft ontmoet. Een soort boer, enigszins naïef maar solide. Ze steunt op me en ik trek haar naar me toe.

In de loop van die nachten die we samen doorbrengen schetst Germaine weer het decor en de personages van die ‘andere kant’, die haar kwelt en me doet denken aan een oneindige ruimte waar geen hoop meer heerst. Wanneer ze praat luister ik naar haar zonder haar in de rede te vallen. Terwijl zij haar geschiedenis reconstrueert geef ik me er rekenschap van hoe dramatisch haar leven verlopen is.

Germaine had een Duitse naam, ze had de Poolse nationaliteit, daarna was ze door het ingewikkelde spel van de annexaties Sovjetstaatsburger geworden. Nu wist ze niet meer wie ze was. Om aan haar familie te ontsnappen was ze met een jonge revolutionair getrouwd, een anarchist, die haar in de maalstroom van de revolutie meesleurde. Nadat ze was gearresteerd en door een revolutionair comité ter dood veroordeeld, slaagde ze erin zowel aan de dood te ontsnappen als in meer algemene zin te ontkomen. Maar aan die dramatische uren, toen ze werd meegenomen naar de executiemuur en vervolgens naar haar cel werd teruggebracht, bewaarde ze een onuitwisbare herinnering en ze beschouwde zich sindsdien als een veroordeelde die uitstel van executie had gekregen. Dikwijls zei ze tegen me (we spraken Duits met elkaar): ‘Ik heb al geleefd, ik heb mijn leven al achter de rug.’

Desalniettemin was Germaine K. een actieve en praktische vrouw. Ze verdiende haar brood als fotografe met het maken van modefoto's, naaktstudies en composities in de stijl van de avant-garde van die tijd. Verder had ze een fotoalbum over Lenin gepubliceerd. Ze was volledig doorkneed in haar vak en haar werk had grote kwaliteit. Germaine had alles in zich om te slagen, ze had haar werk, ze had talent en ze had gevoel voor menselijke verhoudingen, maar ze werd beheerst door het idee van de dood, een idee dat haar niet losliet.

Ik realiseerde me hoe moeilijk het was iemand die er zo aan toe is uitsluitend met behulp van logische redeneringen te willen helpen. Terwijl ik op haar inpraatte gaf ik me er rekenschap van dat de zinnen die ik uitsprak voor haar geen enkele betekenis hadden. Zonder het me echt te realiseren overtuigde ik haar alleen door mijn aanwezigheid en mijn houding, die geheel tegengesteld was aan de hare, aanzienlijk meer dan met behulp van woorden. Germaine voelde dat ik haar kon helpen leven en langzamerhand keerde haar zelfvertrouwen terug. Ik hield hartstochtelijk van haar. Voor mij was deze ontmoeting zo buitengewoon, Germaine was zo anders dan wat ik tot dan toe had meegemaakt, dat er van mijn kant sprake was van een zeker egoïsme als ik haar wilde redden. Want ik wilde

een vrouw als zij, een echte vrouw met de tederheid zoals zij die wist uit te drukken, maar ook een voluit levende vrouw.

Aan onze eerste ontmoeting hadden we onze vaste begroeting overgehouden: 'Hoi-hoi.' Zo noemden we elkaar. Germaine was twee jaar ouder dan ik, maar we vormden een zeer goed, gelijkwaardig paar. Ook dat was nieuw voor me. In het praktische leven deden we alles sam-sam. We leidden naar onze mogelijkheden een kunstenaarsbestaan; soms zat een van ons zonder geld en dan betaalde degene die wel geld had zonder dat dat ooit tot een ongemakkelijke stemming leidde. Het was een wezenlijke ervaring voor me. Met Germaine K. was mijn leven afwisselender maar ook veel intenser geworden.

Germaine K. kende veel mensen in Berlijn. Ze kwam dikwijls in het Romanische Café waar de Berlijnse intelligentsia en linkse mensen elkaar ontmoetten. Deze wereld van kunstenaars en intellectuelen, abstract en ver, werd plotseling, als gevolg van de liefde van een vrouw, concreet. Ook dat was van wezenlijk belang voor me.

Ik kwam dus nader tot de kunst en tot hen die kunst maken, en ik kwam nader tot de politiek en tot degenen die er zich mee bezighouden. Ik was zesentwintig jaar, ik had iets gelezen van anarchistische auteurs en van Marx en Lenin, maar dat betrof slechts een oppervlakkig overzicht in vogelvlucht van deze mensen en hun gedachten. In die tijd waren mijn politieke ideeën nog heel vaag en was mijn kennis op dit terrein nog heel algemeen. Niettemin werd ik op natuurlijke wijze aangetrokken tot verandering, tot de revolutie. Het was een vorm van humanisme die maakte dat ik spontaan aanhanger werd van de zaak van de arbeiders tegenover die van de bazen. Niets meer dan dat. Germaine was degene die deze latente gevoelens aan de oppervlakte bracht.

In Duitsland stond ik in 1924 op een viersprong. Daar kwam alles bij elkaar: Germaine, de theorieën van mijn anarchistische vriend uit Rotterdam, de werkelijkheid van de sociale strijd en de weerklank van de Oktoberrevolutie. Dat jaar bezocht ik een tentoonstelling over Lenin. Men vertoonde er onder andere doorsneden van de hersenen van Lenin, voorzien van geleerde explicaties. Op enorme fotografische vergrotingen stonden de verschillende lagen van de hersenen weergegeven en in ongeveer de achtste of negende laag toonde en omschreef men in wetenschappelijke termen het kenmerk van het genie.

Ik bekeek deze demonstratie als een jong, in de wetenschap opgevoed mens en ik slikte het zonder me al te veel af te vragen en

zonder dat ik er achter probeerde te komen welke precies de neurofysiologische theorieën waren waarmee men kon aantonen dat het kenmerk van het genie in de achtste of negende laag van de hersenen zetelde. Ik geloof dat ik in het geval van Napoleon of Beethoven hetzelfde zou hebben geslikt, want ik bevond me op een punt in mijn leven waarop mijn enthousiasme het ruimschoots won van mijn cynisme. Tot dat moment was Lenin slechts een verre persoon voor me geweest, die zich eerder in het rijk van de legenden dan in dat van de werkelijkheid ophield. Plotseling werd echter het immateriële gematerialiseerd, werd Lenin de wetenschappelijke uitdrukking van het genie, toegepast op de geschiedenis.

In Berlijn, in Leipzig en in Breslau wordt inmiddels de geschiedenis op straat geschreven. Ze neemt de gedaante aan van zich steeds vaker voordoende botsingen waarbij de leuzen, de knuppelslagen, de door de lucht vliegende straatstenen en de schietpartijen iedere dag in sterkere mate de toename van het geweld bevestigen. Tegenover stakingen en arbeidersdemonstraties stellen de politie en het leger een typisch Duits genadeloos optreden en op dit genadeloze optreden reageren de revolutionaire groeperingen en de proletarische voorhoede op hun beurt weer met nieuwe demonstraties. Ook intellectuelen en studenten blazen hun partij mee in deze geweldsescalatie. Met Germaine en haar anarchistische vrienden ga ik de straat op en ik krijg wat meer voeling met deze politieke realiteit.

In de loop van deze veelbewogen dagen gaf ik me al heel snel rekenschap van de tegenstelling die er tussen de organisatie van de groepen communisten en die van de anarchisten bestaat. Ik merkte op dat de communisten tijdens de steeds terugkerende en heftige botsingen blijk geven van methodisch en doelmatig optreden. Ze bieden weerstand aan de politiemacht en slagen er soms in deze terug te dringen. Bij de anarchisten overheerst ongericht geweld: ze trekken in los verband op, ze worden geslagen, gearresteerd en een aantal wordt gedood.

Ik trok er de conclusies uit die me voor de hand leken te liggen. Ik zei tegen mezelf: ‘De communisten hebben gelijk, anarchisme is niet de juiste methode.’ Toch lokte de anarchie me zeer aan. Maar generositeit was niet voldoende en het gebrek aan organisatie van mijn vrienden stemde me ongerust en irriteerde me op den duur. ‘Wil je doelmatig te werk gaan, kijk dan naar het communisme,’ dat is de les die ik uit mijn eerste ervaringen trok.

Ik kwam dus dichter bij de communisten en de groepen van de Rode Hulp te staan. Die wisten wat ze wilden, en ze waren georga-

niseerd. Toen ze me vroegen of ik ze wilde helpen, zei ik ja. Met behulp van mijn Nederlands paspoort, dat me in staat stelde me te verplaatsen zonder aan strenge controles te worden onderworpen, vervoerde ik linkse politieke films. Het was illegaal, maar verhoudingsgewijs gemakkelijk. Een kaartje eersteklas en alles liep op rolletjes. Ik was geen activist, bij lange na niet. Het was meer het bezig zijn dat me aantrok en waarbij ik me voorhield dat het voor de goede zaak was. In wezen bleef ik de Hollandse student die zijn vader moest opvolgen. Ondanks Germaine, ondanks professor Miethe en zijn cocaïne, ondanks Lenin en zijn hersenen.

In de loop van de jaren in Holland, die hierna zullen komen, zal ik me weer van het politieke strijdtoneel verwijderen. Later zal ik er terugkeren. Als ik Duitsland verlaat koester ik nog geen enkel vermoeden dat de film, die tot dat moment nog niet meer is geweest dan een soort superieur vermaak, centraal zal komen te staan in mijn leven. Tegen het eind van dat jaar 1925 beweeg ik me er, nog zonder het te weten, recht op af.

Katwijk, 1928-1980

Ik zou graag willen dat ik kon zeggen dat Katwijk niet is veranderd, maar dat kan ik niet. Katwijk, een klein vissersdorp aan de Noordzee, is niet ontsnapt aan de angstvallig nauwkeurige aandacht van de stedenbouwers. De oude huizen, gerestaureerd, schoongemaakt, geschilderd en nogmaals geschilderd tot ze hun vormen bijna hebben verloren, lijken nu museumstukken. Ze hebben geen ziel meer. Rond het oude dorp hebben de projectontwikkelaars en andere droomfabrikanten het duinlandschap omgevormd tot een schaakbord met monotone villa's, die eveneens in de kleuren van de welvaart en in overeenstemming met hetgeen als fatsoenlijk wordt beschouwd zijn geschilderd. Alleen de kerk lijkt gespaard voor deze niets ontziende zucht naar orde. Ze is gebleven wat ze was, een gedrongen, bijna vormeloze massa, die wel een ingeslapen zeemonster lijkt. Zonder franje, zonder versieringen, is ze van oudsher het toonbeeld van gestrengheid.

Katwijk in januari is de woestijn. De blinden zijn zonder uitzondering gesloten voor de ramen, de straten zijn wanhopig leeg en een meedogenloze wind jaagt grote vlagen stuifsneeuw op. Tegenover de kerk, aan de overkant van de weg, ligt de haven. Voorbij het uiteinde van de strekdam is er uitsluitend nog het contrast tussen de zee en de hemel, twee blauwig-grijze vlakken die gescheiden worden door de lijn van de horizon, die dikwijls teloorgaat in de kleurovereenkomst. Hier heerst de wind en doet God zijn macht gelden.

Een halve eeuw scheidt me van het Katwijk van mijn jeugd. Het was in 1928. In die tijd was Katwijk het einde van de wereld. Mannen en vrouwen leefden er, in zichzelf teruggetrokken, van de visvangst of de tuinbouw. Ze leidden er een leven dat men nu hard zou noemen, maar waarvan we de meest eenvoudige geheimen niet kenden. De zee en haar getijden, de wind en zijn stormen, de hemel en zijn kleuren begrensden hun universum even afdoende als hun voordeur de huiselijke kring beschermde. Katwijk was een vissersdorp, een dorp dat geslagen werd door de wind en door onverschilligheid. Afgezien van enkele dichters en schilders die op zoek waren naar het absolute kwam niemand er. Katwijk was in 1928 nog niet in de mode. Nog niet.

Ik weet niet meer wie van ons Katwijk voor het eerst ter sprake

bracht en ik kan me niet meer herinneren of Katwijk ons op het idee bracht van *Branding* of dat, omgekeerd, het scenario van *Branding* ons ertoe bracht naar Katwijk te gaan. Wanneer ik me deze periode uit mijn leven weer voor ogen haal zou ik het liefst uit mijn eigen lichaam kunnen stappen en me, naar mezelf kijkend alsof ik iemand anders was, plaats zien nemen in dat landschap en me weer bij mijn vrienden van toen zien voegen. Het zou het aangewezen moment zijn om ter herinnering een foto te nemen. Op die foto staan dan Jef Last, de schrijver, Mannus Franken, de dichter, Co Sieger, de balletdanseres, Hein Block, de acteur, John Fernhout, de jonge leerling, en Joris Ivens, de technicus. Dat is de ploeg van *Branding*. Alles is hier aanwezig op deze authentieke fotografische terugblik. De oudste is nog geen dertig, Fernhout nauwelijks vijftien. Ieder zorgt dat hij zo voordelig mogelijk uitkomt. Een of twee zich nauwelijks aftekenende glimlachjes relativeren de plechtigheid van het moment enigszins. Een pet, berekenend scheefgezet, een achteloos geknoopte sjaal, een bepaald maniertje om de ene voet voor de andere te zetten, dat alles accentueert de artistieke toon die, zij het discreet, merkbaar is. Is het een manier om onze onafhankelijkheid te onderstrepen? Misschien. Maar dat is niet het belangrijkste. Het belangrijkste is wat deze mensen bijeenbrengt en aan elkaar bindt, en dat deze band zo kortstondig is. Afgezien van John Fernhout, die jaren bij me zal blijven, zal ieder zijn eigen weg gaan. Dat is een van de merkwaardigste trekken van dit vak, de omstandigheid dat een paar mensen zolang ze een film maken, bij elkaar zijn, samen leven en werken en vervolgens afscheid van elkaar nemen. Van de ene dag op de andere gebeurt alles en is het afgelopen. Men vergeet - niet echt - en vertrekt naar elders.

In dit begin van de zomer worden we door *Branding* bij elkaar gebracht. Het is een pretentieloos filmpje, half documentaire, half verhaal, dat we enigszins ervoeren als een dagje uit, vrienden onder elkaar, of als een feest, met alle noodzakelijke voorbereidingen, het plezier, de onvolmaaktheden en, tenslotte, het heimwee.

Branding maakt nog steeds deel uit van mijn tweede jeugd: 1928 - het jaar waarin de film mijn leven binnenkwam. Het verhaal van de film was heel simpel; Jef Last, de schrijver van onze groep, had er de synopsis voor geschreven en een schets gegeven van de hoofdrol zoals die beantwoordde aan zijn gevoelens en zijn acteursambities. De held was een zeeman uit Katwijk. Een werkloze zeeman die, om te kunnen leven, gedwongen was bij de pandjesbaas enkele voorwerpen, waaronder een verlovingsring, te belenen. Dit was ech-

ter geen oplossing. Onze zeeman zocht werk maar vond het niet. Hij werd ongenaakbaar, sloot zich in zichzelf op en er ontstond een verwijdering met zijn verloofde. Op de dag van het feest stemde ze erin toe met de pandjesbaas uit te gaan. Onze held, zonder geld en beroofd van zijn liefde, dacht er eerst over zich te wreken, maar bedacht zich, pakte zijn boot en ging de zee op.

Met dit zeer rechtlijnige verhaal als uitgangspunt probeerden we onze personages in het natuurlijke decor van Katwijk te integreren en hen tot leven te wekken. Het dorp met zijn oude huizen, zijn straten en zijn inwoners, de door de wind gegeselde duinen en de zee vormden de elementen tegen de achtergrond waarvan zich de scènes afspeelden die we hadden geschreven. Het bleef een erg documentaire film, in de zin waarin een documentaire een bepaalde werkelijkheid weergeeft. Eerlijk gezegd hadden we ons niet diepgaand met dit vraagstuk beziggehouden. Ik geloof dat onze belangrijkste bedoeling was een film te maken die, zonder nu meteen een meesterwerk te zijn, wel zo ongeveer de uitdrukking moest zijn van het soort film waar wij van hielden. We stopten er zowel onze sociale eisen in als onze behoefte om gevoelens te sublimeren en bovendien de poëzie, waarvan we allen waren doordrenkt. *Branding* was een ervaring, het collectieve werkstuk van jonge mensen die willen zien waartoe ze in staat zijn.

Ik was de enige technisch onderlegde in de groep. In die tijd had mijn ervaring als cineast nog een uiterst beperkt karakter. Ik had een eerste korte film gemaakt, *De Brug*, waarop ik later nog zal terugkomen, een volgend experiment dat ik in Parijs had opgenomen, *Étude de Mouvements*, en een derde korte film over een café aan de Zeedijk in Amsterdam, die onvoltooid is gebleven.

In Katwijk ben ik me erg voor brekers gaan interesseren. Hoe moet je ze in beeld brengen? Hoe moet je ze filmen om ze een ander leven en een andere intensiteit te geven dan die welke het oog waarneemt wanneer het er vanaf het strand naar kijkt? Brekers zijn die immense rollende golven die ontstaan en weer verdwijnen als ze zich met veel geweld op het strand storten. Het is heel mooi, fascinerend, maar deze voortdurende beweging kan uiteindelijk eentonig worden. Ik ging zitten en nam de tijd om ze terdege te bekijken. Ik gaf me er al snel rekenschap van dat het overheersende gevoel dat uit deze onafgebroken beweging resulteerde, was dat ik erdoor werd aangetrokken. Ik moest opstaan, op de golven toe lopen, in ze doordringen en in hun element opgaan. Om mijn Kinamo-handcamera knutselde ik een hermetisch waterdichte rubberen zak met

een glasvenster voor het objectief en met deze primitieve uitrusting liep ik de zee in. Het was een zéér lichamelijke sensatie en ik kreeg een erg ongewoon beeld van de brekers: eerst een gladde, bijna bewegingloze muur van water; vervolgens zakte deze massa in elkaar en verscheen daarachter de horizon, een of twee seconden lang, tot de muur van water zich weer oprichtte. Zo heb ik de brekers gevoeld, en zo heb ik ze gefilmd. Het effect op het projectiescherm was behoorlijk pakkend.

In de loop van die dagen, die werden verdeeld tussen werk en vriendschap, was mijn vriend Mannus Franken, terwijl ik me bezighield met onderzoek naar de filmtaal, doende met de regie. De mooie Co Sieger, op wie ik op een goedaardige manier verliefd was, was erin geslaagd een zowel zachte als vastbesloten verloofde neer te zetten, Hein Block was een enigszins karikaturale pandjesbaas en Jef Last, onze held, een romantische maar wel ietwat ongenaakbare zeeman. Het geheel hield wel stand. Toen de film af was, werd hij door onze vrienden in Amsterdam echter tamelijk koel ontvangen en we waren teleurgesteld. We hadden nooit de pretentie gehad een groots werk te scheppen, maar we hadden er wel veel dingen in verwerkt die ons dierbaar waren, en ondanks de gebreken was *Branding* een heel zuivere, heel rechtlijnige film.

Mannus Franken en ik maakten er twee versies van. Ieder de zijne. Franken was een gekwelde romanticus, een echte protestant, geobsedeerd door het beeld van een alomtegenwoordige en hardvochtige Christus en voor *Branding* had hij een dramatisch einde gewild dat geen enkele hoop liet. In het laatste shot liep onze held de zee in en verdween. Je kreeg dus het beeld van een zelfmoord.

Vorig jaar vond ik de andere versie terug in het Franse filmmuseum. Het eind is hier anders: Jef Last neemt zijn boot, gaat door de branding en verdwijnt de zee op. Deze vlucht is misschien niet helemaal duidelijk, maar het is in ieder geval geen zelfmoord meer. Jef Last keert de gemeenschap, de godsdienst, het huwelijk en het geld de rug toe en zijn wanhoop, stel ik me zo voor, kan heel goed in woede omslaan. Zijn vertrek is een daad en een protest en in mijn ogen loopt het goed af. Het einde loopt vooruit op de godslasterlijke handeling van die andere held die me mijn hele leven zou achtervolgen: de Vliegende Hollander.

De Vliegende Hollander, een legendefiguur, zou een soort ankerplaats worden waar ik al naar gelang de omstandigheden dichterbij of verderaf van zou komen te liggen, maar in 1928 ontmoette ik hem voor het eerst, in een achterzaaltje van een café, in gezelschap

van mijn vrienden Marsman en Mannus Franken. Tot op dat moment had ik nog nooit van hem gehoord.

Op zekere avond had iemand aan onze tafel, ik weet niet meer wie, het over de Vliegende Hollander. Meteen begonnen Marsman en Franken alle verhalen te vertellen die zich om deze ongrijpbare persoon hadden gevormd. Tenslotte zei iemand: 'Maar dat is een fantastisch idee, je zou een meesterlijke film over die man kunnen maken!'

Tijdens de avonden die volgden praatten we erover en Marsman begon enkele scènes te schrijven. Zo kreeg de figuur van de Hollander scherpere contouren. Het was een man uit de zestiende eeuw, een scheepskapitein, solitair en stijfkoppig, die de reputatie had een vreemd man te zijn, onheilspellend zelfs, die door de mensen werd gewantrouwd. In Holland waren de godsdienstoorlogen net afgelopen en brak de tijd van het calvinisme aan. De protestanten waren de grote overwinnaars in deze mystieke waanzin en gedroegen zich ook als zodanig. Ze haalden de kerken leeg, schilderden ze wit en sloten zich erin op om te bidden. De passie die hen ertoe bracht de beelden van de Heilige Maagd aan stukken te slaan en de afbeeldingen van de heiligen te verbranden was niets anders dan de uiting van een allesbeheersende behoefte: een dialoog aan te gaan met God. De Vliegende Hollander, die nog trotser was, weigerde zich met deze nieuwe godsdienst in te laten. Ook hij wilde met God praten maar hem was zelfs de kerk nog te veel en hij had besloten dat het gesprek dat hij met God zou voeren, onder vier ogen en op zijn eigen territorium zou plaatsvinden: op zee. Op deze wijze daagde deze man, die zich meer voelde dan de anderen, God en de protestanten uit. Hij nam zijn schip en verliet op paasdag Holland.

Dat was het skelet van het verhaal. In de loop der eeuwen is dit personage een grote romantische figuur geworden aan wie veel kunstenaars inspiratie hebben ontleend. Heine heeft een gedicht over de Vliegende Hollander geschreven, Richard Wagner heeft zijn geschiedenis op zich in laten werken voor zijn *Fliegende Holländer* en de Engelsen hebben er merkwaardige verhalen uit gepeurd waarin de spookverschijning van de Hollander, deze erfvijand, dood en verderf brengt. Al deze interpretaties lagen te ver van het beeld dat wij ons van onze kapitein hadden gevormd en in de loop van onze gesprekken kwamen we uit op een personage dat meer met onze behoeften strookte. Met de genuttigde hoeveelheden jenever en bier werd onze held weliswaar geen revolutionair, maar dan toch wel een geest die toegerust was met alle kwaliteiten van de opstandeling:

moed, scherpzinnigheid, vastbeslotenheid. Een man die van de vroege morgen tot de late avond dogma's trotseerde en tradities aan zijn laars lapte.

In ons scenario - tenminste, in het scenario dat we op dat moment schreven - wilde Marsman een raadselachtige figuur gestalte geven en om die reden kozen we, om hem te situeren, de haven waar we net *Branding* hadden opgenomen: Katwijk. De Vliegende Hollander was een man van ongeveer veertig jaar, groot, met een ruw gezicht, met een blik die iedereen die met hem te maken kreeg van zijn stuk bracht, en we wilden er natuurlijk een geheimzinnig type van maken. Wanneer hij bijvoorbeeld een café betrad, hielden de mensen op met praten, ze praatten minder hard of vermeden hem aan te kijken. Als hij bleef, viel de bierpomp droog, maakten de biljartballen vreemde figuren; het duurde maar een ogenblik, maar het was heel duidelijk. In die tijd heb ik veel van hem gedroomd en ik kwam altijd weer op de legende terug: ‘Op de oceaan voerde de Vliegende Hollander zijn tweegesprek met God. Maar hij had vergeten dat God ook de macht over de zee uitoefent en om hem te straffen voor het feit dat hij hem had uitgedaagd veroordeelde hij hem eeuwig op zijn schip rond te zwerven.’

Paasdag is de dag van de Heer. Volgens de goddelijke wet mag niemand dan werken of de zee opgaan, en juist op die dag besloot de Vliegende Hollander, om zijn uitdaging te onderstrepen, te vertrekken. Dit was onze eerste scène: onze kapitein en zijn bemanning gaan aan boord, onder de vijandige blikken van de Katwijkse vissers. We hadden hem in de stijl van de stomme film uit die jaren geschreven: het dorp op paasochtend, de haven met de boten voor anker, de zee. Aan de andere kant stond de kerk, het einde van de dienst met de mannen en vrouwen die naar buiten kwamen en zich naar de strekdam begaven om getuige te zijn van het vertrek van de heiligschenner.

Daar lag het schip, een solide tweemaster, gebouwd voor het varen in volle zee; de Hollander was er ook, met zijn bemanning: twaalf lui met woeste gezichten - en de inwoners van Katwijk stonden er, rechtop, zwijgend, en keken en wachtten. Het laatste lid van de bemanning dat langs de valreep naar boven klimt, verliest zijn evenwicht en valt in zee. Maar niemand kan of wil hem redden. Voor de Katwijkers is hij een goddeloos mens, voor de Vliegende Hollander is hij een vingerwijzing Gods.

Het is de enige scène die we ooit geschreven hebben. Het vervolg speelde zich in onze verbeelding af. De tijd is verstreken, het leven

heeft ons van elkaar gescheiden en het plan is vergeten. Ik ben het zelf ook vergeten. Ik ben naar Rusland gegaan, naar de Verenigde Staten, naar Spanje, naar China, zonder me ooit druk te maken over de Vliegende Hollander en zijn avontuur. Tot de dag dat hij met Georges Sadoul* terugkwam. Het gebeurde in Parijs in de jaren vijftig. Ik weet niet meer in welke omstandigheden of naar aanleiding waarvan, maar Sadoul, die ik in die tijd dikwijls zag, zei op zekere dag: 'De Vliegende Hollander, dat is Ivens.'

Aanvankelijk beschouwde ik het als een grapje, en daarna vroeg ik me af: 'Waarom zegt hij dat? Ik reis veel, dat is waar, ik heb Holland ook uitgedaagd en daarom ben ik veroordeeld van het ene land naar het andere te zwerven. Maar ik ben het tegendeel van die vreemde man. Ik kom, ik zie bepaalde dingen, ik film en ik vertrek weer.' Ik ontkende het en weer vergat ik mijn Hollandse kapitein en zijn legende. Tien jaar later vond ik hem terug, in Rotterdam, toen ik een film over de haven maakte. Het ging om een opdracht, en niets is moeilijker dan het filmen van een haven. Het is een onderwerp dat al honderden malen is aangepakt, met al zijn clichés - de beweging van de kranen, de vlucht van de meeuwen, het werk van de havenarbeiders, de mist - die evenzovele valkuilen vormen die men moet omzeilen. Om eraan te ontkomen dacht ik aan mijn Vliegende Hollander en heb ik hem in het scenario verwerkt. Na eeuwen zwerven had hij besloten onder de mensen terug te keren en daarvoor de haven van Rotterdam uitgekozen. Het was de terugkeer van de Vliegende Hollander in zijn land. Een merkwaardige samenloop van omstandigheden, aangezien het opduiken van deze man samenviel met mijn eigen terugkeer in Holland na dertig jaar van afwezigheid.

Dit thema heeft me altijd aangetrokken en ik heb altijd met het idee rondgelopen er op een zekere dag nog eens een film van te maken. Ik zie er de mogelijkheid in me door de geschiedenis van Holland te bewegen en tegelijkertijd vier liefdesverhalen te vertellen, liefdes die iedere keer door andere omstandigheden worden tegengewerkt. Want in de legende heeft God, die de Hollandse kapitein ertoe heeft veroordeeld eeuwig over de oceanen te zwerven, hem toch een kans gegeven zijn lot te ontlopen. Hij geeft hem het recht eenmaal per eeuw een haven aan te doen en dan moet de Vliegende Hollander vierentwintig uur lang een vrouw zoeken: als hij deze vindt en ze werkelijk van elkaar houden, vergeet God zijn vervloeking en wordt de Hollandse kapitein een gewone sterveling.

De eerste keer landt hij in New Amsterdam in de tijd van de ver-

overing van de Nieuwe Wereld. Dit is het eiland Manhattan waar zich ook andere Hollanders hebben gevestigd, soldaten, zeelui en handelaren, die er het ruwe leven van pionier leiden. De blik die de Vliegende Hollander op deze samenleving van avonturiers werpt, opent hem de ogen voor Holland en de geschiedenis van Holland, op dat moment en op die plaats. De Hollanders hebben Manhattan net voor een habbekrats aan de Engelsen verkocht. Voor vijftig pond en een paar flessen jenever hebben ze dit eiland, waar slechts Indianen wonen, verlaten, tegen zichzelf zeggend dat die plek van geen enkel belang is en dat ze een goed zaakje hebben gedaan. Het is een idioot verhaal, maar historisch gezien klopt het. Veel Hollanders, ook nu nog, zijn het niet vergeten. New Amsterdam is New York geworden en Manhattan het duurste stuk grond ter wereld per vierkante meter.

Ik heb altijd gevonden dat wat die man die vierentwintig uur ziet, uitgebeeld moet worden als een document, bijna als een nieuwsprogramma. Het is het Holland van de zestiende eeuw dat de wereld verovert - met enerzijds de ontdekkingsreizigers en de handelaren en anderzijds de avonturiers die God noch gebod kennen en uitsluitend meegaan om te plunderen. De Vliegende Hollander is getuige van deze mannenmaatschappij waar het beste en het slechtste naast elkaar bestaan. Het beste verbaast hem, het slechtste wekt zijn weerzin, maar hij heeft niet het recht zich met het leven van deze mensen te bemoeien, noch er partij in te kiezen. Hij heeft zijn eigen gevecht te leveren; dat van de mensen gaat hem niet aan.

Tijdens dit eerste verblijf aan land ontmoet hij een vrouw. Het is een Indiaanse. Bij de eerste blik die ze wisselen begrijpen ze elkaar en besluiten ze samen weg te gaan. Maar ze worden aan alle kanten bedreigd. Het leven is hard op het eiland Manhattan en het geringste incident dient als voorwendsel voor gewelddadige taferelen waarvan de Indianen de aangewezen slachtoffers zijn. Die avond zijn de huurlingen verschrikkelijker dan ooit. Ze zijn opgewonden door alcohol, ze dorsten naar vrouwen en bloed en niets kan ze tegenhouden. Wanneer de Hollandse kapitein de slachting ontdekt is het te laat. De Indiaanse is vermoord, hij weet dat hij heeft verloren en dat hij erin moet berusten weer voor honderd jaar de zee op te gaan.

Op de oceaan probeert de Vliegende Hollander te begrijpen wat er is gebeurd, maar dit redeloze geweld is onbegrijpelijk voor hem en isoleert hem nog meer. Zijn uitdaging komt hem steeds belachelijker voor, maar zijn mateloze trots verbiedt hem zich te onder-

werpen en hij volhardt in zijn wens tot een tweegesprek met God. Voor deze man, die zich boven de anderen verheven voelt, bestaat de tijd niet, zoals voor gewone mensen, uit dagen en jaren, maar hij meet haar in eeuwen. Tegenover de vierentwintig uur die hij zoëven heeft beleefd staat een eeuw geschiedenis. Dit zijn de dimensie en de balans in het verhaal.

De tweede keer dat hij aan wal gaat gebeurt dat in Marseille ten tijde van de Franse revolutie. Marat is juist vermoord. Dit biedt dan weer de mogelijkheid een beeld te geven van vierentwintig uur uit een uiterst belangrijke periode van de geschiedenis en van het ontstaan van een heftige liefde waarin twee wezens elkaar ontmoeten, van elkaar gaan houden en tot een besluit komen. In het geval van de vrouw die hij heeft ontmoet krijgt dit besluit echter de vorm van een weigering. Ze is een activiste die verwikkeld is in de revolutionaire strijd en ze moet daarmee doorgaan. Dit is belangrijker dan wat ook en voor de tweede maal vertrekt de Hollander weer naar de oceaan en naar zijn eeuwigheid.

De volgende eeuw ontscheept hij zich in Batavia, in Nederlands Indië. Het is de gouden tijd van het Hollandse kolonialisme. De natuurlijke rijkdommen, de exploitatie ervan en de geboekte technische vooruitgang slaan hem met stomheid, maar het onrecht en het racisme boezemen hem weerzin in. Walgend, teleurgesteld door een onmogelijke liefde, gaat hij weer aan boord en hervat hij zijn dialoog met God.

De laatste aankomst vindt plaats in Europa, in zijn eigen land, in de huidige tijd. De Vliegende Hollander zeilt de haven van Rotterdam binnen op zijn vreemde schip dat ontsnapt aan de radarinstallaties en meteen realiseert hij zich dat hij ditmaal in een nog wonderlijker wereld is beland. Wat hem frappeert, is de ijdelheid van de menselijke ondernemingen. Toen hij Holland verliet leek het calvinisme een blok zuiver metaal dat door niets kon worden bedreigd en nu ziet hij hoe het uiteen is gespat in een menigte fracties en kleine partijtjes die elkaar verscheuren omwille van enkele zetels in het parlement. De grote ideeën hebben hun inhoud verloren. Hij hoort woorden, hij ziet gebaren; hij zoekt naar de ziel van de woorden, hij tracht de zin van de gebaren te begrijpen, maar alles ontgaat hem. De vooruitgang verbaast hem niet meer maar verontrust hem. Voor hem is de wereld leeg, absurd, bedreigend, en zijn eerste aanvechting is zich om te draaien en naar zee terug te gaan. Maar hij moet blijven. Zal hij ditmaal misschien de liefde vinden die hem van de goddelijke vervloeking zal bevrijden? Hij voelt zich vermoeid

en zegt tegen zichzelf dat God misschien ook wel moe is.

Soms denk ik wel eens dat het grapje van Sadoul niet zo gratuit was als ik destijds meende. Een groot aantal omstandigheden en gevoelens brengt me nader tot deze opstandige en vervloekte kapitein. Holland heeft mijn aanvankelijke enthousiasme gebroken en om die reden ben ik vertrokken. Ik heb ook, op mijn manier, de wereld uitgedaagd en ik heb de hele aardbol bereisd. Vrijwel elk van mijn ontschepingen is samengevallen met een belangrijk moment in de geschiedenis en ik heb dit zoeken naar liefde, die groeit, stukloopt en opnieuw moet beginnen, zelf meegemaakt. Naarmate de tijd vervliegt ben ik niet zozeer de overeenkomsten als wel mijn verwantschap met de Vliegende Hollander gaan aanvaarden en ik zei tegen mezelf dat er in Ivens iets van hem terug te vinden was en dat er in die Hollander veel van Ivens terug te vinden was. Net als hij ben ik een opstandeling en net als hij heb ik de geschiedenis doorkruist. Gedurende een eeuw of bijna een eeuw. De weg die ik heb afgelegd is geladen met betekenis: de geboorte van het communisme, waarin ik geloofd heb, dat ik verworpen heb en waarvan ik de grenzen ben gaan zien, en de cirkel heeft zich gesloten. Maar toch niet helemaal, want voor mij gaat de geschiedenis door. Maar hoe moet je greep krijgen op zo'n enorm geheel, en hoe kan je het terugbrengen tot een verhaal dat duidelijk is en diegenen die in de verleiding komen het te lezen een hecht doortimmerde visie op de mens geeft?

Na de film over de haven van Rotterdam deed de Nederlandse regering me een voorstel. In 1966 vroeg de minister van cultuur - een liberale katholieke vrouw - me of ik bereid was een korte film over Holland te maken. Het was de eerste maal dat een lid van de regering een gebaar maakte met het doel de vijandige houding die het land dertig jaar lang tegenover me had ingenomen, te doorbreken. Ik had mijn weg in het buitenland gezocht, ik had een stijl gecreëerd en naarmate de jaren verstreken, begonnen de Hollanders zich steeds meer af te vragen hoe ze dit verleden ongedaan zouden kunnen maken. Deze vrouw kende de situatie door en door, ze wist wie ik was, hoe ik over de zaak dacht, en toen ze haar eerste stappen zette was ze zo tactvol niet op het verleden terug te komen. Ze zei alleen maar: ‘U bent deel van Holland en uw gedachten over ons land zullen zeer welkom zijn.’

Ik stemde toe en ging aan het werk. Maar het lukte niet, ik voelde me niet in staat Holland samen te vatten in een filmgedicht van twintig of dertig minuten, en dat was het moment dat ik de minister

voorstelde dat ik het project van de Vliegende Hollander weer zou opvatten; ik legde haar uit dat het, om Holland te begrijpen, noodzakelijk was de geschiedenis van het land te doorlopen van de godsdienstoorlogen tot de dag van vandaag, en dat de legende van de Vliegende Hollander de beste manier was om dit te doen.

Het idee werd met instemming begroet, het ministerie van cultuur kende me een onderzoeksbudget toe en enkele jaren later diende ik een plan in van dertig pagina's, in het Nederlands geschreven. We zijn nu jaren verder en het rapport sluimert nog steeds in een of andere bureaulade. Het is nu, na al die tijd, bijna een klucht geworden. Naar mijn mening is het plan te ambitieus om uitsluitend door Holland te worden bekostigd. Wil deze film ooit in een concreet stadium komen dan moet het een internationale produktie worden. Onlangs sprak ik er in de Verenigde Staten over met bevriende producenten. Deze mensen begrepen meteen het belang van een personage als mij voor ogen stond, maar desondanks bleef het ook daar bij plannenmakerij. Het was in de tijd dat Vietnam voor alles ging. Daarna stond ik voor de keus tussen China en Holland. Toen ging China weer voor.

Maar eens, op een dag, zal ik deze film moeten maken. Ik voel me nu vrijer erover te spreken. Ik heb geen haast en ben niet zo ijdel dat ik hem alleen wil schrijven of maken. Anderen kunnen dat in mijn plaats doen, met of zonder mij. Wat voor mij van belang is, is dat ik een personage dat de weerspiegeling is van de lotgevallen van Holland, waaraan ik me niet helemaal heb kunnen onttrekken, zie ontstaan en tot leven komen. Waarom ben ik jarenlang zo doordrongen geweest van het internationalisme dat Holland in mijn ogen zelfs iedere waarde als vaderland had verloren? Toch ben ik altijd Hollander gebleven, al was het maar wat betreft mijn wijze van werken, van denken of gewoon van tellen. En waarom richt ik nu mijn aandacht weer op Holland? Ook de Vliegende Hollander keert er uiteindelijk terug en zijn geschiedenis is de uitvergrote projectie van hetgeen ik altijd in mij meegedragen heb. Ik ben een van de mensen die kunnen zeggen: ‘Ik heb de kant van het communisme gekozen en het communisme heeft niet al zijn beloften ingelost.’ Dat is waar. Maar wat zal de toekomst nu brengen? Ik heb noch mijn geloof noch mijn hoop verloren en ik kan de nieuwe filosofen die zeggen dat de rot al vanaf het begin in het fruit zat, dit niet nazeggen. In mijn ogen heeft Karl Marx, toen hij *Het Kapitaal* schreef, niet de eerste steen voor de eerste goelag gelegd. Dat is iets heel anders. En tegelijkertijd is niets ooit voorgoed afgelopen, dus

waarom zouden we niet doorgaan? Na iedere landing, na iedere mislukking, begint de Vliegende Hollander aan een volgende fase, blijft hij over de zeeën zwerven en blijft hij geloven.

Als mijn Hollandse kapitein Leningrad in 1917 had gekend en er nu zou terugkeren zou hij alleen maar tegen zichzelf kunnen zeggen: 'Dit is een plaats waar de hoop hoogtij heeft gevierd; de jeugd van het communisme is er geboren en aanvankelijk ontwikkelde ze zich als een bloem. Nu zie ik dat deze bloem verstikt is door het onkruid.' Een treurige constatering, maar moet hij daarom zijn zoektocht naar het absolute opgeven? Moet hij aan de mensen en aan zichzelf gaan wanhopen? Nee, hij gaat door en trekt verder. In deze zin identificeer ik me volledig met hem.

In Katwijk opent de zee haar poorten en op die plaats heeft de Vliegende Hollander zijn eigen territorium opgezocht. Holland en de Hollanders hebben een verdrag met de zee getekend. Als ze over de zee praten gaat dat met de nodige emoties gepaard. Een spreekwoord bij ons luidt: 'God heeft de aarde geschapen en de Hollanders Holland.' Niets is meer waar. De Hollanders hebben vierhonderd jaar strijd geleverd tegen de zee met het doel land op de zee te veroveren, en deze strijd vormt het meest grootse hoofdstuk uit hun geschiedenis. Dit op de zee veroverde land is Hollands trots en vormt ook het bindmiddel, het symbool van de Hollandse hardnekkigheid. Aan de andere kant van de dijken vormt de zee een ander symbool, het symbool van Hollands rijkdom en macht.

Wanneer men zich de geschiedenis van Holland eigen maakt, komt men op iedere bladzijde de zee tegen. De Hollandse helden zijn altijd zeelieden en zelfs zeerovers zijn helden. Ze hebben gevochten tegen de Engelsen, de Spanjaarden en de Fransen en ze hebben gewonnen. In de zestiende en zeventiende eeuw waren de Hollanders de grootste navigators van Europa. Ze hebben de grote zeeroutes naar Afrika en het Oosten geopend. Niets kon ze tegenhouden. In iedere Hollander sluimert nog steeds een bepaald idee over Holland, ook nu nog: 'Holland is een klein land dat grote dingen vermag.' Dat is wat ik het Hollandse complex noem. Een superioriteitscomplex, dat is duidelijk.

De eerste keer dat ik de zee zag moet ik vijf of zes jaar zijn geweest. Een oom, die aan de Keizersgracht in Amsterdam woonde, was me komen ophalen om naar Zandvoort te gaan. Voor de kleine jongen die ik toen was leek het naar de zee gaan kijken een avontuur, een soort *maiden voyage* waarna ik nooit meer helemaal dezelfde zou zijn. Ik herinner me de trein nog die we die dag namen,

het duurde minstens een uur, hij stopte om de vijf minuten, en ik herinner me mijn emotie nog toen ik de zee zag. Het immense landschap, de beweging van de golven, de duinen, het helmgras dat heen en weer werd bewogen door de wind, en een enorm gevoel van ruimte en zuiverheid overweldigden me. Ik rende, ik schreeuwde en ik rolde door het zand tot ik uitgeput was. Buiten adem strekte ik me op mijn rug uit en keek ik hoe de wolken van vorm veranderden. Die dag leerde ik begrijpen wat de horizon was. De opdoemende top van een mast, daarna het hele schip; het maakte me duidelijk dat de aarde rond was. Ik sperde mijn ogen wijd open om deze fantastische ontdekking beter te bevatten tot ik er duizelig van werd.

Deze emotie is gebleven. Ik houd van de zee. Ik heb nooit de tijd en evenmin de middelen gehad om een schip te bezitten en vaartochten te maken, maar ik ken de zee goed. Ik ben verschillende keren tussen Le Havre en New York de Atlantische Oceaan overgestoken. Het is fantastisch! Tijdens de tweede wereldoorlog heb ik de zee als een gevaar leren kennen. Ik bevond me op een Canadees escorteschip en wekenlang heb ik de oceaan afgespeurd. Achter iedere golf, iedere schuimkop kon een vijandelijke periscoop schuilgaan. En toen ik dertig was, was het weer de zee, tijdens lange wandelingen met de dichter Marsman. Het duurde even voor we ons tempo aan elkaar hadden aangepast en dan gingen we op weg. Voor ons het immense strand, kilometers lang, niemand te zien. We hebben veel gelopen zo, in het gezelschap van de wind en het lawaai van de branding.

De mensen aan zee koesteren een bijgeloof dat als volgt luidt: ‘Pas op voor de negende golf!’ In de tijd van *Branding* zaten we na een dag werken eens op het strand en telden we de golven. Een, twee, drie... acht en hup! de negende komt met kracht aanrollen en pas op, want die is gevaarlijker dan de andere. Waar of niet waar? We raakten in de war met tellen, maar dáár heb ik begrepen dat je om de brekers te filmen de zee inmoest. Met mijn camera met de beschermende zak begon ik te lopen. Je kan er een symbool in zien: ik loop naar de zee die Holland bedreigt en met mijn camera doe ik een tegenaanval. In 1928 ging ook ik, of ik het wilde of niet, gebukt onder het Hollandse complex. Mijn trotse kapitein eveneens: ‘Holland is een heel klein land dat grote dingen vermag.’

Eindnoten:

* Sadoul, Georges: Frans filmcriticus en filmhistoricus (1904-1967)

Amsterdam, 1926-1929

In de maand september van het jaar 1927 zou een in veel opzichten bewogen en gedenkwaardige avond in Amsterdam een doorslaggevende invloed op mijn toekomst gaan uitoefenen. Die avond woonde in de Amsterdamse sociëteit de Kring een publiek bestaande uit critici, intellectuelen en studenten de voorstelling bij van de film *De Moeder* van Poedovkin. Enkele dagen daarvoor was de film door de autoriteiten verboden voor publieke vertoning. Dit verbod had direct een golf van protesten ontketend, en de kunstenaarssociëteit waarvan ik lid was had besloten de censuurmaatregel aan haar laars te lappen en zich niet druk te maken over de mogelijke gevolgen. Deze reactie was de uitdrukking van een terechte verontwaardiging van de zijde van mensen die van mening waren dat scheppende kunst en vrijheid van meningsuiting hand in hand gaan. In het bijzonder het medium film ging hun ter harte; het waren allemaal filmliefhebbers en ze waren vastbesloten te vechten om bekendheid te geven aan kwaliteitsfilms, of deze nu van Sovjet-Russische, Franse, Amerikaanse of Japanse herkomst waren. Ik maakte deel uit van deze groep en was een van de actiefste leden ervan.

Die nacht vertoonde ik *De Moeder* van Poedovkin vier maal achtereen op een projector die ik uit de winkel van mijn vader had geleend. De voorstelling, die begonnen was in een verwarde sfeer en in de dreigende aanwezigheid van een politie-inspecteur die de bijeenkomst wilde opbreken, eindigde zeer enthousiast en onder groot applaus. De voorstelling had van korte duur kunnen zijn. Onze pietluttige inspecteur had order gekregen haar te verhinderen, maar in Holland is alles zo kleinsteeds en provinciaal dat de geringste gebeurtenis al heel snel tot een staatszaak uitgroeit. Geconfronteerd met onze weigering het hoofd te buigen moest de politieman overleg plegen met zijn superieuren en het toeval wilde dat de burgemeester van Amsterdam die avond in het paleis op de Dam bij de koningin dineerde. Hij werd van de affaire op de hoogte gesteld en moest een beslissing nemen. Uit angst zich belachelijk te maken gaf hij tenslotte toe en verleende toestemming voor de vertoning, onder het voorwendsel, teneinde het gezicht en de eer van de koningin te redden, dat het om een privé-voorstelling ging die de vei-

ligheid van de staat niet in gevaar bracht. Om zes uur 's morgens, na een non-stop-voorstelling van bijna tien uur, hadden meer dan zeshonderd mensen de film van Poedovkin gezien en was het succes volledig.

De volgende dag realiseerde de groep vrienden die we binnen de kunstenaarssociëteit vormden, dat het gebeurde niet zonder vervolg kon blijven. In die tijd was de film nog een kunstvorm in opkomst, ze was onbekend, had een slechte reputatie en in de ogen van het merendeel van de mensen was het niet meer dan een vorm van amusement. Er was geen sprake van een school en evenmin van literatuur die er bekendheid aan kon geven en het was een vanzelfsprekende zaak dat de liefhebbers van film groepen vormden en verenigingen oprichtten. Dat moesten wij ook doen. We moesten handelen, ons organiseren, we moesten ons de middelen verschaffen om films te distribueren en de cinema, die ons dierbaar was, te verdedigen. Om hierin te slagen hadden we een platform nodig, en dat werd de Filmliga. Deze werd in september 1927 opgericht en ik zou er de daaropvolgende jaren actief aan meewerken.

De Filmliga was niets anders dan een nieuwe kring filmliefhebbers die zich voegde in het gezelschap van de andere Europese avant-gardegroepen. Parijs en Berlijn hadden de weg gebaand en Amsterdam was het aan haar eer verplicht dit voorbeeld te volgen. Deze oude stad, die met haar grachten zozeer een beeld van ingeslapenheid en vredigheid bood, zinderde van ongeduldige bijval met ons idee. We voelden ons verantwoordelijk voor, betrokken bij en de hoeders van deze geagiteerdheid. Nachten achtereen streken we neer in een van die antieke cafés waar het hout, met het patina van eeuwen, ons doordrong van het voortsnellen van de tijd, en van die heel kleine maar rotsvaste zekerheid dat we de erfgenamen waren van een verleden waarin kunst en geschiedenis onlosmakelijk met elkaar verbonden waren geweest. Gemakkelijk op onze stoelen gezeten, tussen een tafel, fusten bier en oude gravures, discussieerden we urenlang. Een zwijgende kelner bracht ons onze glazen. We dronken, we rookten, we droomden. We stonden in het middelpunt van de wereld.

Soms maakten we, wanneer we dit onbeweeglijk zitten beu waren, een wandeling door de stad. We waren met zijn vieren, vijven of zessen en liepen met grote stappen door de verlaten straten, over de bruggen van de ene oever naar de andere. In de groep bevonden zich een schilder, een schrijver, een beeldhouwer en ik, en we voerden hartstochtelijke gesprekken.

Een ding verbaasde me in deze nachten: het merendeel van deze kunstenaars praatte over film alsof het een heilige of superieure vorm van kunst betrof terwijl ze toch niet direct met film te maken hadden. De film beïnvloedde hen in hun werk, maar niemand van hen leek echt in staat te zijn voor deze weg te kiezen. Ze gaven blijk van een vreemde gefascineerdheid, versterkt door een soort machteloosheid, die maakte dat ik deze mensen zag als gevangenen in een kooi zonder tralies. Het kostte me enige tijd om erachter te komen wat hen precies weerhield. Film was voor hen een groot mysterie, en dat mysterie werd gevormd door de techniek. Zonder het werkelijk toe te geven benijdden ze me om mijn kennis en het gebeurde vaak dat ze me vragen stelden. Beetje bij beetje begon ik me er rekenschap van te geven waarom ik in hun ogen interessant was en welke kracht ik voor hen vertegenwoordigde. In hun ogen was ik een meester in de techniek. In zekere zin was dat waar. Tot op dat moment was film voor mij niet meer geweest dan de optelsom van een aantal technieken en had ik er geen idee van gehad dat deze nog wel eens tot een kunstvorm zou kunnen uitgroeien. Een kunstvorm die binnen mijn bereik lag, zoveel besefte ik wel. Als ik me daar ooit van bewust ben geworden, dan is dat toen gebeurd en dan dank ik dat aan die vrienden.

De Filmliga was het logische resultaat van deze ontmoetingen en gesprekken. Het idee hing al in de lucht, de avond op de sociëteit de Kring had de zaak uitsluitend iets bespoedigd en in de dagen die volgden op de vertoning van de film van Poedovkin werd de Filmliga opgericht. In een manifest werden de bedoelingen nader toegelicht: het werd in simpele, directe en ondubbelzinnige bewoordingen gesteld. Er stond ongeveer het volgende in: ‘Het gaat ons om de film. Een op de honderd keer gaan we een film zien, de rest van de tijd gaan we naar de bioscoop. Daar zien we commerciële films die in de greep zijn geraakt van een industrie waar de wansmaak van Hollywood de toon aangeeft. Wij geloven in een zuivere en onafhankelijke film, maar de dagen van de film als kunstvorm zullen snel geteld zijn als we de zaak niet in eigen hand nemen. Dat is nu precies wat we willen. We willen ijveren voor een filmkritiek die zelf ook onafhankelijk, constructief en origineel is. We willen experimentele films distribueren die in Frankrijk, in Duitsland, in de Sovjetunie en in alle landen ter wereld worden gemaakt. Daarom hebben we onlangs de Amsterdamse Filmliga opgericht. Als u de banaliteit van de programma's in onze bioscoopzalen moe bent, wordt dan lid van de Filmliga.’

Het resultaat overtrof onze verwachtingen ruimschoots. Aanvankelijk waren we slechts met een handvol mensen, in minder dan een jaar was de Filmliga uitgegroeid tot een nationale organisatie met meer dan vierduizend leden. De kring die we vormden had zich als een olievlek uitgebreid - uit Den Haag, uit Rotterdam, uit Leiden, uit Utrecht, uit Groningen, uit alle windstreken stuurden mensen hun steunbetuigingen en hun enthousiaste reacties. Het was de spontane beweging van een publiek dat genoeg had van de commerciële film en dat andere films wilde zien. We waren overdonderd en ik werd volledig in beslag genomen door de verantwoordelijkheden die onze nieuwe organisatie met zich meebracht.

Ik moet bekennen dat ik bij de meest orthodoxe leden behoorde en dat het manifest in mijn ogen de waarde van de bijbel had. In die tijd ging mijn voorkeur eerder naar de documentaire uit dan naar fictie. Zeker: films als *Greed* van Stroheim, *Pantserkruiser Potemkin* van Eisenstein, *Metropolis* van Fritz Lang, *Die Freudlose Gasse* van Pabst of *La Passion de Jeanne d'Arc* van Dreyer maakten deel uit van mijn repertoire als cinefiel, maar in het algemeen gesproken interesseerde fictie me minder dan documentaires.

Ik liet eenieder aan zijn trekken komen. Van de films die dat jaar door de Filmliga op het programma werden gezet, werd ik het sterkst getroffen door de meest experimentele en de meest extreme. De abstracties van Ruttmann of van Eggeling, de poëtische composities van Cavalcanti, het symbolisme van Germaine Dulac zijn nog in mijn geheugen blijven hangen als voorbeelden die zeker invloed op me hebben uitgeoefend. Maar de films van Robert Flaherty, *Nanouk* en *Moana*, maakten nog veel meer indruk op me. De films van Flaherty waren noch experimentele films noch reisfilms, en het waren veel meer dan alleen maar documentaires. Het was het leven in zijn meest rudimentaire vorm, met echte mensen, zonder kunstgrepen, zonder maniërisme, en gezien door een kunstenaar die kon kijken. Flaherty was een meester. Ook de Russische film was een openbaring. De kracht van de emoties, de overtuigingskracht van de montage en de sequenties maakten van elk van deze films een meesterwerk. Ik was wild enthousiast over *Turksib* van Tourine, een documentaire over de aanleg van een spoorlijn. Meer dan in het geval van *De Moeder* of *Potemkin* realiseerde ik me dat het door het filmen van de werkelijkheid mogelijk was de wezenlijke gevoelens tot uitdrukking te brengen van de mens in zijn strijd tegen de natuur: verdriet, spanning, twijfel en vreugde. *Turksib* was een gedicht over het water, over de droogte en over de dorst, en de montage

was niet verstoken van lyriek, misschien was ze zelfs wel een beetje hoogdravend, maar deze lyriek beviel me wel. Het leven van die mensen, hun werk en hun overwinning fascineerden me.

Enkelen van ons onderzochten de films die we kregen toegestuurd van dichtbij. Ik had het geluk dat ik over een montagetafel beschikte, waarop ik soms de kopieën repareerde. Ik werd erdoor gefascineerd, ik bracht uren door met het beeld voor beeld bestuderen van de beeldenreeksen van deze films en het noteren van de kadreringen, de ritmes en de compositie van de belangrijkste passages. Ik wilde doordringen tot het geheim ervan, ik wilde weten hoe je een dergelijke filmtaal kon verwezenlijken en ik wilde proberen dat te onthouden. Gebogen over mijn lens, waarachter de beelden van *De Staking* van Eisenstein of van *De Aarde* van Dovjenko voorbij defileerden, had ik het te druk om me te realiseren dat het filmvirus me al had besmet.

Toen ik terug was gekomen uit Duitsland had ik er geen moment bij stilgestaan dat ik nog wel eens cineast of kunstenaar zou kunnen worden. Mijn interesse voor kunst en voor de avant-garde, die me ertoe bracht galeries en concerten te bezoeken, was de belangstelling van een redelijk hartstochtelijk liefhebber in wiens ogen kunstenaars en hun werk deel uitmaakten van een wereld die niet helemaal de zijne was. Ik realiseerde me nog niet ten volle wat mijn werkelijke aspiraties waren. Ik geloof dat alle mogelijkheden die ik in me droeg zowat werden onderdrukt als gevolg van de noodzaak me aan te passen aan hetgeen mijn vader van me verwachtte: een goed handelaar te worden. Het eind van deze periode, dat ik nu eens had genegeerd, dan weer onder ogen had gezien, gevreesd en uit mijn gedachten gebannen, was nu gekomen. Het was 1926 en ik was achtentwintig jaar.

Ik probeerde me te schikken in dit leven als handelaar. Nauwkeuriger gezegd: ik bleef voortgaan op de weg zoals ik die tot nu toe had afgelegd en vermeed de waarheid onder ogen te zien en mezelf de vragen te stellen waarom het ging. Met het verstrijken van de dagen ging ik meer en meer een soort dubbelleven leiden; aan de ene kant de jonge heer Ivens, medewerker, partner en opvolger van zijn vader, die zich conformeert aan de gebruiken van het zakenleven, aan de andere kant de jonge Joris Ivens die net uit Berlijn is teruggekeerd en iedere avond zijn vrienden - studenten, dichters en schilders - opzoekt, met wie hij bier kan drinken en de wereld kan herscheppen. Van deze twee levens was het tweede het meest meeslepende en dit stelde me in staat het eerste te verdragen.

Uitsluitend verdragen. Om het volledig te kunnen aanvaarden had ik moeten vergeten, uit mijn herinnering moeten wissen wat ik drie jaar lang in Duitsland had gezien, gehoord en meegemaakt. Maar hoe kon ik dat vergeten? Ik had uit Berlijn de herinnering meegenomen aan een ervaring die heel wat rijker en meeslepender was dan de verplichting de verantwoordelijkheid voor het wel en wee van een familieonderneming op me te nemen. Ik berustte, ik was me er niet helemaal van bewust dat ik berustte, en werd mijns ondanks in een richting gedreven die precies het tegenovergestelde was van een eerzame loopbaan in de handel. Aan het einde van deze weg stond de kunst. De Kunst met een hoofdletter en met alles wat dit veronderstelt aan onzekerheden, gezoek en ontdekkingen.

Als ik alleen was geweest was ik misschien weer in het rechte spoor gekomen. Ik heb er geen idee van. Maar ik had Germaine bij me. We hadden besloten ons leven samen voort te zetten en bij deze terugkeer in de kalme Hollandse sfeer werkte ze als een gist dat de 'jonge heer Ivens' hals over kop in dit 'bohémien'-leven deed belanden waar iedereen zich volmaakt in staat voelde tot het volbrengen van grote dingen.

Uit Berlijn had ik mijn moeder geschreven en haar van mijn verhouding met Germaine op de hoogte gesteld. Ze had meteen geantwoord: 'Kom hierheen en neem haar mee, ze is welkom.' Ik was nog maar net in Nijmegen aangekomen toen mijn vader zich niet meer kon inhouden en me de vraag stelde die hem al geruime tijd bezighield: 'En, ga je met haar trouwen?'

Mijn antwoord was even kort als definitief: 'Nee,' zei ik tegen hem, 'daar is geen sprake van, we piekeren er niet over om te trouwen.' Deze weigering vormde een weerspiegeling van ons verlangen naar onafhankelijkheid, onze wil om conventies te negeren en geen vastere verbintenis aan te gaan dan die welke het leven van de ene dag op de andere met zich meebracht.

Voor mijn ouders was dit een grote teleurstelling. Vooral voor mijn vader. In zijn ogen was dit soort verhouding strijdig met het idee dat hij zich over mijn toekomst had gevormd en bovendien maakte Germaine een grote indruk op hem. Ik geloof dat ik niet overdrijf als ik zeg dat ze hem angst aanjoeg. Germaine was een vrouw die een aanzienlijk feller bewogen leven had geleid dan hij en die hem, door haar manier van optreden en haar ideeën, een ongemakkelijk gevoel gaf. Ook door haar leeftijd. Het feit dat ze zich onder zijn dak installeerde en er woonde, schiep een onbehaaglijke situatie die het hem onmogelijk maakte rustig te slapen.

Ik geloof dat precies op dat moment mijn vader de problemen die tussen ons zouden rijzen heeft gevoeld of in ieder geval voorvoeld. Maar voor mij was het nog te vroeg om me dat te realiseren. Hoe het ook zij: ook al had ik de situatie scherper gezien, het had niet veel uitgemaakt. In die tijd was ik net een strak aangetrokken en onontwarbare knoop waarvan niet helemaal duidelijk was hoe hij in elkaar zat. Als ik die knoop heb ontward, dan gebeurde dat al heel langzaam en was deze activiteit altijd tegen mijn vader gericht. Het was een somtijds hachelijk proces maar er was geen sprake van crises of heftige scènes. Gezien vanuit de gezichtshoek van waaruit ik nu terugkijk op die jaren in Holland doen ze zich aan me voor als een periode van een onomkeerbare verslechtering van mijn relatie met hem, maar ook als die van een gedaanteverwisseling waardoor ik de staat van ondergeschiktheid aan hem ontgroeide en een vrij man werd, bewust en verantwoordelijk voor zijn eigen leven.

Mijn vader boog echter het hoofd voor de voldongen feiten. Hij gaf zelfs blijk van een zekere liberale opstelling door te aanvaarden dat Germaine en ik in het ouderlijk huis onze intrek namen en er woonden, en geen andere voorwaarde te stellen dan dat we een zekere discretie in acht namen. Mijn ouders hadden een klein stuk land in de omgeving van Nijmegen, twee pretentieloze bungalows waarvan de grootste het Zonnehuis heette en het andere het Maanhuis. Daar brachten Germaine en ik de zomer door. Dit verblijf in Nijmegen vormde slechts een intermezzo, een vakantie van een paar weken terwijl we wachtten tot er een nieuwe fase zou aanbreken. In de herfst zou ik naar Amsterdam gaan om er officieel mijn functies in de onderneming van mijn vader op me te nemen.

Ik kende Amsterdam slecht. Als student was ik er een paar maal geweest maar ik had er nooit langere tijd doorgebracht. Samen met Germaine ontdekte ik opnieuw deze waterstad, waar ieder huis is gebouwd op palen die in de modder worden geheid. We huurden een atelierruimte aan de Amstel. Het was een wonderlijke en niet van schoonheid ontblote plek. 's Avonds gingen we naar de cafés aan het Leidseplein. Ik ontmoette daar Marsman, Mannus Franken en Slauerhoff en dit werden mijn vrienden. Zij praatten over Parijs en ik praatte met hen over Berlijn. We vergeleken onze ervaringen en vanzelfsprekend stond de film centraal in onze gesprekken. Het was de kunst bij uitstek. Het was een nieuwe vorm van kunst, het was een totale vorm van kunst. In haar eentje had deze kunst alles wat onze hartstocht wekte en ze bezat een emotionele kracht die alles wat we tot dan toe hadden leren kennen verre overtrof.

Als ik met Germaine naar huis terugging was het al ochtend. We liepen over de laatste brug. Op het water van de gracht lieten de slapende eenden zich op de stroom meedrijven. Vanuit het Maanhuis in de Nijmeegse heuvels waren we pardoes beland in de bohèmewereld van het huis van meneer Groen aan de Amstel. Het huis zat vol kunstenaars. Tegenover onze ruimte woonde een beeldhouwer, daarboven een danseres en onder het dak een schilder. Alleen de begane grond en de eerste verdieping bleven het privé-domein van onze huisbaas, dat door meneer Groen met een pompeuze benaming werd aangeduid als het Huis van de Joodse Feesten.

Meneer Groen was een kleine, levendige en geslepen burgerman en aangezien hij me mijn woning voor een verhoudingsgewijs bescheiden bedrag verhuurde werden we door de omstandigheden nader tot elkaar gebracht en speelde ik van tijd tot tijd voor zijn *sjabes goj*.* De joodse families kwamen er aan huis om hun feesten te vieren, geboortefeesten of huwelijken, en meneer Groen, die oog had voor het belang van conventies, had ze in twee categorieën ingedeeld: de plechtigheden eerste klasse en de plechtigheden tweede klasse. De eerstgenoemde konden recht doen gelden op de grote salon op de begane grond met zijn erebordes, het schitterende scharlaken tapijt en enkele andere voornaamheden, terwijl de plechtigheden tweede klasse zich tevreden moesten stellen met de eerste verdieping, die bescheidener was, en die men bereikte via een trap die even steil en smal was als welke andere Amsterdamse trap ook. Alleen de palmen in potten en de groene planten vielen onder beide categorieën plechtigheden.

Wanneer er mensen kwamen en meneer Groen een helpende hand nodig had, riep hij een van zijn huurders te hulp en een tijdlang was ik een van zijn uitverkoren assistenten. Ik stak de lichten aan, ik verhuisde de stoelen en, op de dagen dat de rijken de voetstappen van de minder rijken kwamen drukken, verhuisde ik de palmen van de ene verdieping naar de andere.

Buiten deze koortsachtige uren had meneer Groen de tijd om na te denken. Hij klaagde dikwijls. De joodse feesten kwamen weinig voor, te weinig als men het hem vroeg, en door de week verveelden de palmen zich dood. Door al dit geklaag en gezoek hoe hij zijn kapitaal vruchtdragend kon maken kreeg onze huisbaas uiteindelijk een idee.

Op een morgen roept hij me en zegt:

‘Meneer Ivens, ik heb zojuist een schitterend idee gekregen en ik geloof dat u me daarbij kunt helpen.’

‘Vertelt u eens.’

‘Ik heb hier salons die 's nachts nooit gebruikt worden. Ik heb besloten een sociëteit te beginnen voor de kelners en barkeepers van de Amsterdamse cafés. Die mensen weten nooit waar ze heen moeten als hun werk er op zit. Deze plek is ideaal, vindt u ook niet?’

‘Ehh,’ zeg ik, ‘ja, natuurlijk, maar hoe kan ik u daarbij helpen?’

‘Meneer Ivens, ik heb een vergunning nodig. Zonder vergunning kan ik geen club openen en ik weet dat uw broer de burgemeester goed kent, dus ik had gedacht dat u hem zou kunnen vragen te bemiddelen; ik zou u heel erkentelijk zijn.’

Ik vond het een nogal wonderlijk idee: overdag de joodse feesten en 's nachts de barkeepers, maar ik sprak er met mijn broer over en de vergunning werd toegekend. Met ingang van die dag stond de sociëteit voor Amsterdamse kelners en barkeepers permanent voor me open. Ik liet deze kans niet voorbijgaan, het was een aangename gelegenheid, de slapeloze nachten joegen me geen angst aan en de barkeepers waren een slag mensen waarmee je gemakkelijk contact legde. Al heel gauw was ik de man die alle barkeepers van Amsterdam kende. In diezelfde tijd dreef het toeval, dat zoveel dingen in mijn leven bewerkstelligt, me voortdurend verder de kant van de film op. Ik stond op het punt mijn eerste film te maken, of in ieder geval een eerste poging te wagen, en mijn loopbaan ging van start in een bar, in de weinig aanbevelenswaardige bar van de zeer eerbiedwaardige juffrouw Heyens.

Ik had een vriend, Jan Heyens, die beeldhouwer was. Het was een geschoolde amateur die zijn dagen aan de beeldhouwkunst wijdde en 's avonds, om in zijn onderhoud te voorzien, een hoge hoed opzette, een livrei aantrok en met zijn paard en rijtuigje op weg ging om zijn diensten aan te bieden aan jonge officieren of aan oude heren die om liefde verlegen zaten. In zijn koets leidde hij hen rond in de slechte buurten, hij nam hen mee naar de Witte Ballon, naar de Negen Maagden, en aan het einde van de rit naar de vrouwen. De moeder van Jan had een bar aan de Zeedijk, het zeeliedenkwartier dat we met een familiaire term de penozebuurt van Amsterdam noemden. In deze bar, waar zowel een logies als een café waren ondergebracht, ontving juffrouw Heyens zwervers en zeelui op doortocht. Voor een paar gulden konden deze mensen er een scherpe jenever krijgen en slapen in een gemeenschappelijke ruimte op de eerste verdieping die als slaapzaal dienst deed. Men kon de plek enige schilderachtigheid niet ontzeggen. Achter haar tapkast waakte juffrouw Heyens over de goede reputatie van haar etablissement.

Ze stond bekend als iemand aan wier scherpe blik niets ontging.

Op een zondagmorgen, zestien jaar na *De Wigwam* uit mijn kindertijd, stapte ik dus met mijn camera deze bar aan de Zeedijk binnen om datgene te gaan draaien wat naar ik dacht mijn eerste film zou worden. Ik beschikte noch over een plan noch over een tevoren doordacht idee. Het café was verlaten of bijna verlaten, enkele aan tafeltjes gezeten mannen keken bij mijn binnenkomst nauwelijks op, maar er hing een intense sfeer en het licht was mooi. Ik herinner me het nog heel goed: rechtop voor de bar stond tegenover de onaangedane bazin een kolos wild gebarend een monoloog af te steken. 'Ik ben de koning van Canada,' herhaalde hij onvermoeibaar. 'Leve de koning!' Hij pakte de papieren strook vliegenverdelger die aan een plafondlamp hing, wikkelde die om zijn nek, hief, zich voor een spiegel posterend, zijn glas, dronk op zijn eigen gezondheid en draaide zich vervolgens om en groette het publiek. Die ochtend legde ik me erop toe de gebaren en de houdingen van de mannen die in het café zaten te volgen en probeerde de rust van de omgeving niet te verstoren maar haar te filmen zoals ik haar aanvoelde en zoals ik haar zag door de zoeker van mijn camera.

Toen ik de kopie van deze poging voor mezelf afdraaide was ik verbaasd over de kwaliteit van de beelden. Ik had een soort fotografie verkregen die deed denken aan het licht van de interieurs dat men in de Hollandse schilderkunst terugvindt. Mijn poging was geslaagd. Maar er was ook iets gebeurd dat nog verheugender was: met mijn handcamera, de prachtige Kinamo van professor Goldberg, had ik me op volstrekt natuurlijke wijze bevrijd van het onhandelbare statief en had ik beweging gegeven aan wat normaal gesproken een opeenvolging van gefixeerde beelden had moeten worden. Zonder het zelf te weten had ik, door soepel en ononderbroken te filmen, een vloeiende reeks beelden verwezenlijkt. Die dag werd ik me ervan bewust dat de camera een oog is en zei ik tegen mezelf: 'Als de camera een blik is moet hij echt kijken.'

Deze eerste poging kreeg geen vervolg maar ik had zin om door te gaan en wilde beter op de hoogte raken van de geheimen van de filmtaal.

In de films die ik voor de Filmliga had geprojecteerd, was mijn aandacht getrokken door het oneindige aantal sequenties, maar wanneer ik daarover soms eens praatte met regisseurs die mee waren gekomen om hun werk bij het publiek te introduceren, kreeg ik de indruk dat ze op een empirische wijze werkten en heel vaak

waren ze niet in staat uit te leggen waarom ze hun sequenties zo hadden gemonteerd en niet anders.

Ik werd in beslag genomen door de taal van de bewegingen, door de aaneenschakeling ervan, de duur, de richting. Ik raakte gefascineerd door deze wereld die ik niet kende en ik wilde er de wetten van doorgronden om er beter mee te kunnen werken. 'Bijvoorbeeld,' zei ik tegen mezelf, 'als je een beweging van boven naar beneden hebt en meteen daarna een snellere van links naar rechts, wat voel je dan in zo'n geval? Of, in het tegenovergestelde geval...' Evenzovele vraagstukken die in de klassieke kunsten waren bestudeerd en vastgelegd: de muziek kende haar grammatica met haar noten, haar harmonie en het contrapunt; schilders wisten welk effect ze met bepaalde kleuren, kleurwaarden of contrasten konden bereiken, dichters hadden hun syntaxis, terwijl de film aan zichzelf leek overgeleverd. Ik zei tegen mezelf dat als iemand er al de wetten van kende, hij die dan voor zich hield en ik wilde ze nu juist ontdekken. Om deze onderzoekingen tot een goed einde te brengen moest ik een verhoudingsgewijs neutraal onderwerp hebben. Maar wat? Ik had geen idee. Ik voelde aan dat ik de mens, met zijn emoties en ingewikkelde psychologie, moest mijden; en een stabieler stramien moest vinden, net tegen het abstracte aan, dat me in staat zou stellen alle bewegingen te verwezenlijken die ik zou kunnen wensen. Op een avond praatte een vriend, Van Ravenstein, die ingenieur was bij de Nederlandse spoorwegen, met me over de brug in Rotterdam.

'Wat is er zo bijzonder aan die brug?' vroeg ik hem.

'Je moet hem eens gaan bekijken,' zei Van Ravenstein tegen me. 'Als ik het probleem waar je mee zit goed heb begrepen, is dat helemaal wat je zoekt. Het is een ijzeren brug over de Maas, het middengedeelte is beweegbaar, het gaat omhoog en omlaag, de treinen gaan eroverheen, de vrachtschepen eronderdoor, het kan interessant zijn voor wat jij wilt.'

Ik ging naar Rotterdam om die fameuze brug te bekijken. Ik was meteen voor het idee gewonnen: het was precies wat ik zocht. De brug in Rotterdam bood alle mogelijkheden voor bewegingen die ik me maar kon wensen. Daar kwamen de treinen voorbij tussen Amsterdam en Parijs en eronder voeren schepen die naar landen over de hele wereld op weg waren of ervandaan kwamen. De grijze rook van de gebouwen vermengde zich met de stoom van de locomotieven. De centrale massa van de brug kwam omhoog, aangedreven door een grote verscheidenheid van mechanismen: draaiende raderen, trillende en zich spannende kabels, zich verplaatsende con-

tragewichten, tandwielen, drijfstangen en allerlei soorten signalen. De brug vormde een waar laboratorium van bewegingen en, daar lag mijn kans, ik had hem geheel tot mijn beschikking. Ik kon hem naar hartelust observeren en filmen.

Het was winter, maar de kou deerde me weinig. Vanaf die dag werd iedere minuut dat ik me vrij kon maken van mijn dagelijkse bezigheden aan de brug opgeofferd. Een van de karweitjes in de onderneming van mijn vader bestond uit het adviseren bij het maken van wetenschappelijke films op de universiteit van Leiden. Dat is het voordeel van een klein land: niets is ooit ver weg. 's Morgens zat ik op de universiteit, om twaalf uur pakte ik mijn camera, nam de trein en beklom ik de brug. Daar zat ik dan twee uur, in welke tijd ik twee of drie bewegingen van de brug filmde, soms ook niets, en dan ging ik terug naar de universiteit van Leiden. 's Avonds zat ik in Amsterdam. Ik sloot me op in de donkere kamer en ontwikkelde zelf het negatief op houten lijsten. Dat liet ik drogen en vervolgens maakte ik het klaar voor het afdukken van de eerste kopie.

De rest van de winter hield ik me aan dit schema. Ik was erg opgewonden. Ik wist dat het niet meer voorstelde dan een eenvoudige studie maar ik was ervan overtuigd dat ik aan het begin stond van een werkelijke loopbaan als cineast. Ik hield me voor dat als de onderneming waaraan ik begonnen was zou slagen, films geen tijdverdrijf meer voor me zouden zijn maar een vak.

De films die ik op de Filmliga had vertoond stonden me voor ogen, Ruttmann had me de weg gewezen, hij had dat op zijn Duits gedaan, in de abstracte vorm van geometrische figuren die hij iedere andere dan formele betekenis weigerde toe te kennen.

Men moet niet vergeten dat het woord documentaire nog niet bestond, er werd slechts over avant-garde gesproken. In Duitsland had je het Bauhaus, in Parijs het surrealisme en in Rusland het realisme dat door de Oktoberrevolutie was geïnspireerd. In Holland was niets, men voelde zich geïsoleerd en miste echte wortels. Als ik een standpunt had en dat wilde uiten dan moest ik dat aan de hand van *De Brug* doen. Ik was tot de kern van dit dilemma doorgedrongen.

Aanvankelijk was het mijn idee de brug te situeren in zijn betrekking tot de stad en de functie ervan te tonen. In het volgende stadium had ik besloten me door mijn inspiratie te laten leiden. Nu kan *De Brug* beschouwd worden als een eenvoudige studie in beweging, maar toen ik hem filmde was het wel meer dan dat. Tijdens het opnemen van *De Brug* leerde ik kijken en werd ik me ervan

bewust dat alleen creatief en langdurig observeren me in staat stelden greep te krijgen op de complexiteit en de rijkdom van de werkelijkheid die zich voor mijn ogen ontrolde. Naarmate ik een detail langer observeerde, ontdekte ik nieuwe dingen - dat kon een tegenbeweging van een schaduw zijn, een weerspiegeling, een achtergrond - zodat het centrale onderwerp het vertrekpunt werd voor tien, twintig verschillende mogelijkheden, waaruit ik moest kiezen. Op deze wijze bracht ik uren in de constructie door, iedere beweging bestuderend alvorens het besluit te nemen op de knop van mijn Kinamo te drukken.

In zijn glazen hokje zag de brugwachter me komen en gaan. Als ik weer naar beneden kwam, vroeg hij me altijd wat ik toch daarboven deed en toonde zich verbaasd: ‘Wat voert u toch uit 2daarboven?’ vroeg hij me. ‘U bent toch niet van plan de brug op te eten? Als ik u zo zie krijg ik het gevoel dat er een tijger boven mijn hoofd rondzwerft, een tijger die om zijn prooi heen draait voor hij hem bespringt. Weet u eigenlijk wel wat u precies zoekt?’

En of ik dat wist. Ik wilde de trilling van de brug te pakken krijgen en ik stond zo lang voor dat immense rad om er het vormenspel van te doorgronden en het onder de goede hoek en op het juiste moment te filmen: de kracht van het rad, de beweging van de schaduw ervan, de spanning van de kabel en, heel ver daarbeneden, het verkeer op de kaden van Rotterdam. Ik had gewacht tot het moment dat ik had gevoeld dat ik het ‘daar en op dat moment’ moest filmen. Dat moment is in mijn leven zo belangrijk geweest dat ik me de kleinste details nog herinner: het materiaal en de kleur van het rad, de geelfilter die ik voor het objectief had gezet om de hemel weg te werken, de brandpuntafstand, de diafragma-instelling, tot en met het lichte trillen van mijn handen, dat me nog buitensporig voorkwam en dat ik onder controle trachtte te houden.

Op het moment van de montage verkeerde ik in zo'n staat van creatieve spanning dat ik mijn schaar zelfs niet in de film durfde te zetten. Voor ik ook maar één keer knipte, dwong ik me van iedere instelling die ik had gemaakt een kaartje te maken waarop ik nauwkeurig de vlakindeling, de beweging en de duur noteerde. Ik werkte iedere avond met het vuur en het enthousiasme van een pionier die net maagdelijk land heeft ontdekt. Toen mijn kaartjes af waren en in een systeem ondergebracht, nam ik de tijd om nog even na te denken en pas toen ik me volstrekt zeker van mijn zaak voelde besloot ik de schaar ter hand te nemen en de film te lijf te gaan. Ik zal me die uren mijn hele leven blijven herinneren: de film en de

beelden die erop waren vastgelegd leken een magische stof waar ik in geen geval met mijn vingers aan leek te mogen komen.

In de lente van 1928 liet ik de voltooide film aan mijn vrienden van de Filmliga zien. Ik had hem heel onnozel *De Brug* gedoopt. Persoonlijk was ik erg tevreden met het resultaat, maar ik was een beginneling en met een zekere vrees betrad ik dit beslissende stadium. Mijn vrees was van korte duur: meteen al bij de eerste voorstelling ontvingen mijn vrienden de film met een spontaan enthousiasme. Ze vonden *De Brug* een volkomen geslaagde poging en verborgen hun vreugde en trots niet dat een Nederlander, een lid van hun club, hem had gemaakt. De dagen erna kregen de critici in Amsterdam eindelijk de kans om over een Nederlandse cinema te spreken. Voor de eerste maal had een kunstenaar werkelijk iets aangedurfd, ze waren daar blij om en zeiden dat ook. *De Brug* werd een culturele gebeurtenis, hij kwam op de lijst van Europese avant-gardefilms en werd later een klassieker. Dit succes verbaasde me. Ik incasseerde het met alle voorzichtigheid die ik op kon brengen, maar het viel me moeilijk er geen acht op te slaan en de gevolgen ervan te negeren.

Tijdens de twee jaar die ik nu in Amsterdam had doorgebracht, vormde het dubbelleven dat ik leidde een vaag soort compromis tussen mijn verplichtingen en mijn aspiraties. Dat wist ik, maar ik was geduldig en vastbesloten en had nog heel lang zo door kunnen gaan. Door *De Brug* en de reacties die deze losmaakte werd ik gedwongen de situatie waarin ik me bevond wat nauwkeuriger in ogenschouw te nemen. Van welke kant ik het ook bekeek, niets was echt duidelijk. Noch hoe ik tegenover mijn vader stond, noch tegenover Germaine, noch tegenover mezelf. Al maanden leefde ik van de ene dag in de andere, vermeed ik te veel na te denken en hoopte ik op God mocht weten wat. Misschien dat alles wel vanzelf in orde zou komen?

Na *De Brug* voelde ik me zekerder van mezelf. Ik wist wat ik wilde en de tijd om besluiten te nemen was gekomen. Ik moest met mijn vader breken, hem zeggen dat ik van plan was films te gaan maken en ik moest mijn vrijheid veroveren. Ongelukkigerwijze had ik er niet het karakter naar de zaken te forceren. Sinds twee jaar had ik min of meer gehoopt dat onze betrekkingen vanzelf zouden verslechteren tot er een breuk zou ontstaan. Dat was een vergissing. Ze waren inderdaad verslechterd, maar niet genoeg, en in zekere zin hadden ze zich gestabiliseerd en bleven ze hangen op het niveau van een soort status quo die gekenmerkt werd door een weliswaar broos maar toch tamelijk leefbaar evenwicht. Dit evenwicht werd

gekenmerkt door stilten, voorbehoud, door beslissingen die later weer ongedaan werden gemaakt. Ik was niet echt geschikt voor de handel. Verschillende malen had ik fouten gemaakt en de onderneming schade berokkend. Mijn vader was daar zeker teleurgesteld over, maar aanvaardde het. Ik koesterde mijn dromen en hij de zijne.

In de loop van dit spel van kat en muis tussen ons realiseerde ik me hoe handig mijn vader was geweest. Het web dat hij om me heen had gesponnen had sterke draden. Wanneer we zo nu en dan over de toekomst spraken, liet mijn vader nooit na me op mijn verantwoordelijkheden te wijzen. Hij zei tegen me: 'Ik heb al mijn kaarten op jou gezet en je studie heeft ons veel geld gekost. Als ik doodga, verzeker jij de toekomst van je moeder en je zusters en daarom moet je doorgaan, zij willen ook studeren en als je het niet doet, breng je hun toekomst in gevaar.'

Het was een even harde als ware uitspraak. Mijn vader verplichtte me mijn contract na te komen of me anders als een schoft te gedragen.

In dit conflict kwam mijn broer Wim tussenbeide en heeft me zoveel hij kon geholpen. Ook hij koesterde geen enkele twijfel dat ik niet degene zou zijn die mijn vader op zou volgen. In Amsterdam was hij de welwillende getuige geweest van mijn ontwikkeling, hij had heel scherp aangevoeld dat ik films wilde maken en hij was ervan overtuigd dat ik dat kon. Toen hij *De Brug* had gezien was zijn blijdschap spontaan en zonder voorbehoud enthousiast geweest. Ik genoot zijn vertrouwen. In die moeilijke dagen heeft hij - dit alles natuurlijk in de juiste proporties te zien - de rol gespeeld die Theo van Gogh ten aanzien van zijn broer Vincent heeft gespeeld; hij moedigde me aan en verdedigde me en zei tegen mijn vader: 'Maar het is toch waanzin om Joris bij je te willen houden, dat wordt nooit iets,' Mijn ouders hadden veel bewondering voor hem, ze respecteerden hem en namen zijn mening ter harte, maar ditmaal wilde mijn vader van geen wijken weten. We sloten een compromis. Gezien mijn gebleken onbekwaamheid voor de handel waren we al overeengekomen dat ik me verder uitsluitend met technische problemen zou bezighouden. Ditmaal luidde het compromis: 'We gaan een afdeling film opzetten en die krijg jij onder je hoede.' Wat deze regeling ook waard mocht zijn, ze bood het voordeel dat de trots van mijn vader werd ontzien terwijl ik me kon gaan wijden aan datgene wat ik voor de toekomst als mijn vak beschouwde. De regeling bood nog een voordeel: een directe botsing en een breuk

waarvan iedereen, ieder om zijn eigen redenen de gevolgen vreesde, werd vermeden.

Met Germaine verliepen de zaken nauwelijks beter. Ook onze liefde was aan slijtage onderhevig. Het leven met Germaine verliep niet zonder problemen, ze was een vrouw wier reacties niet te voorzien waren en met wie het steeds moeilijker leven werd. Germaine was sterk maar kon haar kracht niet richten. Ze wilde vrij zijn, vrij van alle conventies op ieder gebied en aangezien ik er niet voldoende op was voorbereid zonder meer akkoord te gaan met haar avonturen in de affectieve sfeer kreeg ik de weerslag hiervan te verwerken en leed ik er meer onder dan billijk was.

Tijdens ons leven samen had ik gevoeld hoe ontevreden ze was over het bestaan in Amsterdam. De mensen die we ontmoetten, de milieus waarin we verkeerden stelden veel minder voor dan het leven dat ze in Duitsland had gekend. 'Het is allemaal te klein, het is mijn wereld niet,' zei ze tegen me. Het was waar en ik begreep het. Vanuit haar standpunt geredeneerd bood Holland haar, met haar talent voor fotografie, geen enkele uitweg. Dit isolement werd nog verhevigd door de taal. Germaine verstond noch sprak Nederlands en ze deed niet veel moeite om zich aan te passen. Tijdens de opnamen voor *De Brug* kwam ze soms foto's nemen, maar het ging niet meer van harte en ik voelde dat het afgelopen was. Germaine wilde weg. Parijs trok haar aan. Op een dag kondigde ze me haar vertrek aan. Ik wist het, Germaine was verloren voor me.

Ik was nergens op voorbereid en het was een zware tijd. Ik maakte er een drama van en probeerde onhandig haar te bepraten. Iedere keer dat ik weg kon nam ik de trein of het vliegtuig en ging naar Parijs om te proberen het onherstelbare te herstellen. Ik viel haar lastig. Deze periode duurde verschillende maanden. Ik was alleen, niet in staat mijn gevoelens te uiten en ik deed mezelf verschrikkelijk geweld aan. Ik torste al het leed van de wereld en leed met genoegen. Tijdens een van deze reizen naar Parijs stelde ik haar een laatste ultimatum. Germaine weigerde me aan te horen. Ze wilde een ander leven leiden dan ik haar kon bieden en die dag aanvaardde ik eindelijk de waarheid. Ik liet onze verhouding nog eens de revue passeren en ongemerkt bereikte ik het einde van de tunnel.

Toen dit eenmaal achter de rug was, hernam het leven zijn rechten. In de zomer was het Katwijk en *Branding* en in de herfst maakte ik een derde korte film: *Regen*. Het idee van *Regen* was bij me opgekomen toen we *Branding* draaiden. Ons werk werd nogal vaak door regen onderbroken en Mannus Franken en ik zeiden dan

schertsend tegen elkaar: ‘We zouden eens een film over regen moeten maken, dan weet je in Holland tenminste zeker dat je kan werken wanneer je wilt.’ In Amsterdam vatten we het idee weer op: een film over regen? Waarom niet? Mannus schreef een synopsis van een aantal bladzijden en liet me die zien. Ik zei tegen hem: ‘Uitstekend, ik ga het doen, maar ik kan je scenario niet letterlijk volgen. Wil die film een kans hebben om te lukken dan moet het een weerspiegeling zijn van mijn avontuur met de regen.’

Drie maanden achtereen leefde ik met mijn camera. Ik had hem bij me op kantoor, op straat, in de trein, en 's avonds, als ik ging slapen, legde ik hem naast mijn bed. De regen schreef me de wet voor en heel vaak gebeurde het dat ik 's morgens opstond om haar te filmen terwijl ze tegen mijn vensterruiten stroomde. In de loop van de weken was ik voortdurend geobsedeerd door het proces van artistieke creatie. Juist door haar karakter - haar plotselinge verschijnen en weer verdwijnen - dwong de regen me mijn zin voor observatie te scherpen. Ze was zo vluchtig, zo grillig, dat de geringste aarzeling het gevaar met zich meebracht dat ik het beeld dat ik te pakken wilde krijgen, kwijtraakte. De montage was subtieler en genuanceerder dan die van *De Brug*. Het was de regen zoals ze nog nooit was verfilmd, een experimentele documentaire uit de jaren dertig, enig in zijn soort en geheel in overeenstemming met de ideeën die ik toen had.

Aan het einde van dat jaar 1928 werd ik nog zeer in beslag genomen door de problemen met de filmtaal, en iedere keer dat ik er de gelegenheid toe had pakte ik mijn camera en ondernam ik experimenten. Ik was nergens bang voor, vooral niet voor dingen die anderen belachelijk zouden noemen. Met een bevriende toneelspeler, die ook lid was van de Filmliga, Hans van Meerten, waagde ik me aan enkele wel zeer vergaande experimenten, die ook nu nog voor mij voorbeelden zijn van onze bezeten wens om alles te weten, alles aan te pakken en alles te durven. Een van onze experimenten kreeg de titel mee: *Een Glas Bier Drinken*. Het geheel viel in de volgende delen uiteen: een glas bier staat op een cafétafel. Een hand pakt het glas en brengt het naar de lens van de camera. De hoeveelheid bier slinkt, opgedronken door een denkbeeldige drinker, en door de bodem van het glas ziet men het decor dat wordt gevormd door de caféruimte. Hoe subjectief het ook was, we waren volledig in de ban van dit filmpje en het bracht ons op nieuwe ideeën die echter in het stadium van plannen bleven steken.

Van Meerten en ik durfden nog wel meer aan. We leefden in een

tijd dat de film nog maar in de kinderschoenen stond en ieder experiment een vondst kon blijken te zijn. In de boekenkast van mijn broer Wim had ik een boekje gevonden waarin een curve getekend stond, en die curve was de grafische voorstelling van de lijn die de blik van een mens beschrijft als hij gewoon loopt. Het was een mooie sinuslijn en hij was het resultaat van de verschillende bewegingen die men onder het lopen maakt: naar voren, omhoog, omlaag. Van Meerten en ik vatten onmiddellijk het idee op dit op de een of andere manier gestalte te geven in de ruimte, het te filmen en het resultaat op het scherm te bekijken. We knutselden een wonderlijk apparaat in elkaar, een soort platform dat op vier fietswielen was gemonteerd; onze camera werd vastgezet op een ijzeren buis, die zelf bevestigd was aan een excentriek dat werd aangedreven door een van de wielen van het karretje. Wanneer we het naar voren reden, ging de camera omhoog en omlaag en moest in principe de beweging van een lopend mens weergeven. We verkeerden in de mening dat de lens op deze wijze dezelfde beelden zou registreren als met het oog het geval was. Op een zondagmorgen reden we het voertuig het huis uit en begonnen we aan een wandeling door de straten van Amsterdam. We moeten een tamelijk vreemd schouwspel hebben opgeleverd: Hans, lang en mager, en ik, klein en gedrongen, beiden ons vreemde mechaniek voortduwend, waarbovenop die staak stond aan het uiteinde waarvan onze camera op en neer bewoog, hetgeen alles bij elkaar het beeld opriep van een vogel met een krankzinnig lange nek die met zijn kop knikte. Het resultaat was verbijsterend, op het witte scherm zagen we de visie van een dronken cameraman die op een op hol geslagen schip door de straten van Amsterdam gesleurd scheen te zijn. We werden er bijna duizelig van, het was precies het tegendeel van wat we gehoopt hadden.

In het begin van 1929 werden *Regen* en *De Brug* in Parijs vertoond, in de ‘Cinéma des Ursulines’ en in ‘Studio 28’. Destijds waren deze twee bioscopen de enige twee zalen waar kunstzinnige en experimentele films werden vertoond en ze hadden een internationale reputatie. Mijn twee films viel er een enthousiaste ontvangst ten deel van de zijde van de critici en filmliefhebbers. Een journalist van *L'Intransigeant* schreef over *De Brug*: ‘Het is geen documentaire, Joris Ivens geeft ons een les, een les in kracht en trefzekerheid bij de behandeling van een moeilijk onderwerp.’ En Germaine Dulac, in *Le Monde*: ‘Joris Ivens, de componist van dit orkestwerk, is naar mijn mening een van de visuele musici van de toekomst.’ Het was

de officiële erkenning door een avant-garde die normaal gesproken niet gul was met complimenten.

In Holland had dit alles direct gevolgen. Bij mijn vader won trots het van zijn ongerustheid en hij matigde zijn standpunten. De afdeling film binnen de onderneming begon concreter gestalte te krijgen. Bij de Filmliga kreeg ik zwaardere verantwoordelijkheden en in het algemeen gesproken kwamen de Hollanders tot de ontdekking dat een jonge cineast het had aangedurfd op Europees niveau zijn stempel op de gebeurtenissen te willen drukken en hierin was geslaagd. Ik zou niet weten of deze waardering te vroeg kwam of niet. Ik had deze twee korte films gemaakt zonder hierbij stil te staan, uitsluitend gedreven door de behoefte om te leren en datgene waaraan ik was begonnen ook af te maken. Met de rest hield ik me niet zo bezig. In twee jaar had ik een ware gedaanteverandering doorgemaakt.

Wat deze verandering betreft was de invloed van Germaine onmiskenbaar. Dank zij haar was ik uit het ei gekropen en door haar toedoen was ik me van veel dingen bewust geworden, met name van mijn kracht en van het feit dat een kunstenaar bereid moet zijn zijn verantwoordelijkheden te dragen. Gelukkig had onze vriendschap onze scheiding overleefd. Germaine in Parijs en ik in Amsterdāam bleven elkaar schrijven en zien. Ze woonde in Montmartre in een atelier en leefde samen met een jonge fotograaf. Op een dag belde ze me en vertelde dat ze moeilijkheden had met haar verblijfsvergunning. Ze moest een nationaliteit hebben, een paspoort, en ze bezat niets van dat al. Diezelfde avond nam ik de trein naar Parijs. We trouwden in het stadhuis van het achttiende arrondissement. Het was een huwelijksvoltrekking zonder poespas, onze twee getuigen, een paar vrienden, misschien een lunch? Ik weet het niet meer. Het was een kunstenaarsbruiloft, een huwelijk met de handschoen op geheel eigen wijze. Mijn leven met Germaine had ik al lang achter me gelaten, leek het me, maar nu was ze Hollandse. Pas die dag kon ik zeggen dat ik in het stadhuis van Montmartre een stap verder was gekomen. Ik geloof dat dit huwelijk me van veel dingen heeft bevrijd en in de eerste plaats wel van mijn vader. Een symbool, wellicht?

In datzelfde jaar - 1929 - kwam Poedovkin naar Amsterdam. De ontmoeting met hem en de discussies die ik met hem voerde, markeerden een doorslaggevende wending in mijn leven. Poedovkin was uitgenodigd door de Filmliga, die hem had gevraagd zijn films te komen inleiden en enkele lezingen te houden over de Sovjet-

cinema. Voor ons - filmliefhebbers - was Poedovkin de meester van de zevende muze. Voor de Hollandse autoriteiten was hij slechts een communist. In die periode van anti-Sovjetisme keek Nederland nog de kat uit de boom en twaalf jaar na de Oktoberrevolutie onderhield Den Haag nog geen enkele diplomatieke relatie met Moskou. De Nederlandse regering kende Poedovkin een verblijfsvergunning voor slechts achtenveertig uur toe. Het was weinig maar het was voldoende. Niet alleen vond Poedovkin de tijd om ons in te wijden in de werkelijkheid van de Sovjet-cinema, maar hij wilde ook de jonge Hollandse cineasten ontmoeten en hun films zien.

Dat was niet zo ingewikkeld. Bij de Filmliga was ik de enige filmer die iets kon laten zien dat zich in min of meer voltooide staat bevond. Ik draaide *De Brug*, een niet voltooide versie van *Regen* en een paar van mijn experimenten. Poedovkin reageerde zeer gunstig, maar zijn belangstelling veranderde in bewonderende verbazing toen ik hem mijn montagekaartjes toonde. Hij had nog nooit zoiets gezien en de volgende morgen, enkele uren voor zijn vertrek, begon hij weer over die kaartjes en uitte hij opnieuw zijn verbazing. We zaten in café Schiller aan het Rembrandtsplein te ontbijten, en op dat moment deed Poedovkin me een onverwacht voorstel. Hij zei tegen me: 'Ik geloof dat het goed zou zijn als u ons eens in de Sovjetunie zou komen opzoeken.' Toen was het mijn beurt om verbaasd te zijn. Ik vroeg hem: 'Maar waarom? Persoonlijk vind ik het een uitstekend idee, maar waarom lijkt het u interessant?'

'Waarom? Nou, ik vind dat uw films een bijzondere kwaliteit hebben. Wij maken ook documentaires maar onze filmers hebben naar mijn mening niet die kracht en dat gevoel voor emoties die men in uw films ziet. Het zou prachtig zijn als ze ze eens zagen en ook voor u zou het een interessante ervaring zijn.'

Toen Poedovkin vertrokken was en ik de complimenten tot hun juiste proporties had teruggebracht zei ik tegen mezelf dat die uitnodiging niets anders was dan een beleefdheidsformule zoals men die in dit soort gevallen uit gewoonte uitspreekt en dacht ik er verder niet over na. Aan het begin van dat jaar 1929 had ik een zwaar programma voor de boeg, ik was net begonnen aan een film over de drooglegging van de Zuiderzee en de Algemene Nederlandse Bouwarbeidersbond had bij Capi, de onderneming waar ik werkte in het kader van de afspraken met mijn vader, een lange film besteld over de technieken die door de bouwindustrie in Holland werden gebezigd: *Wij Bouwen*. Daar kwamen dan nog mijn eigen plannen bij, want na het succes van *De Brug* en *Regen* lag het zeker niet in

mijn bedoeling te blijven stilstaan op een weg die me zo goed beviel. De schriftelijke bevestiging van de uitnodiging van Poedovkin overviel me midden in mijn werk.

Het was een zo weinig conventionele en zo onverwachte brief - een paar handgeschreven regels op een agendapagina gekrabbeld - dat het even duurde voor ik ervan overtuigd was dat het geen grap betrof. Het briefje luidde: 'Waarom komt u niet nu? Bij de grens wordt u opgevangen. Vergeet vooral niet uw films mee te nemen.' Het was ondertekend door Poedovkin, uit naam van de regisseurs van de studio van Moskou.

Ik kon mijn activiteiten niet van de ene dag op de andere onderbreken. Ik nam de tijd om de opnamen van *Wij Bouwen* af te ronden, de film te monteren en hem voor de Algemene Nederlandse Bouwarbeidersbond te vertonen. Pas in januari 1933 kon ik serieus het feit onder ogen zien dat ik naar de Sovjetunie zou vertrekken. Ik pakte mijn kopieën in een kist en in een klein koffertje nam ik wat persoonlijke spullen mee. Ik had het idee dat ik er een week heen ging, hoogstens twee, en ik vermoedde in de verste verte niet dat ik Amsterdam een aantal maanden niet zou terugzien.

Eindnoten:

* Sjabes goj: betekent de 'goj' van zaterdag, d.w.z. de niet-jood die tijdens de sabbat mag werken en diensten mag bewijzen

Moskou, 1930-1932

Wanneer jongeren me nu komen opzoeken en me vragen: ‘Joris, vertel ons eens wat je van de toestand vindt,’ stel ik bijna altijd een tegenvraag. Ik vraag hun dan: ‘Wat vinden jullie er zelf van?’

In het algemeen zijn ze gedesillusioneerd en antwoorden ze: ‘We hebben in veel dingen geloofd, maar nu is het afgelopen.’ Als ze niet zo erg jong zijn wil dat zeggen dat ze in het socialisme, in de Sovjetunie, hebben geloofd en dat ze, nu alles aan scherven ligt, niet weten waar ze het moeten zoeken. En dan vragen ze me: ‘Joris, wat moeten we doen?’ En ze voegen eraan toe: ‘De mensheid is bedrogen.’

Ik ben dan wel verplicht hun te zeggen dat ik in die zin geen antwoord heb, dat ik geen wondermiddel ken, en ik voel er niets voor hen gerust te stellen met een paar troostende woorden. Ze staan te ver van me af en het kost me moeite ze te begrijpen.

Dit pessimisme is niet nieuw. In alle tijden hebben zich stemmen verheven die het einde van de wereld aankondigden. Als men niet gelooft dat de mensheid zich vooruit beweegt en dus het risico neemt dat ze zich af en toe vergist of pas op de plaats maakt, lijkt me dat verschrikkelijk. Die pessimisten die maar voortdurend zeggen: ‘Het is allemaal rotzooi,’ antwoord ik: ‘Nee, het leven verdringt uiteindelijk alles, net als een bos.’

Vandaag de dag moeten we de geschiedenis opnieuw in ogenschouw nemen en ons afvragen: ‘Er zit daar ergens een rotte plek. Op welk moment is dit rottingsproces begonnen en waarom?’ Ik ben geen theoreticus en evenmin een subtiel analyticus, en ik kan slechts uit eigen ervaring spreken. Op basis van die ervaring kunnen die jongeren en minder jongeren echter misschien een antwoord, of het begin van een antwoord, vinden op de vragen die ze zich stellen: ‘Waarom heeft de socialistische staat, waarom heeft de Partij verraad gepleegd aan haar missie? Hoe komt het dat mensen als ik, die van ganser harte socialist waren, dit alles hebben geslikt en hebben volgehouden? Als ze niets gezien hebben, of als ze iets gezien hebben en niets hebben gezegd, waarom dan?’

Toen ik in Moskou aankwam, in februari 1930, had ik geen scherp omschreven idee van wat me te wachten stond. Politiek gesproken was ik niet meer dan een onervaren sympathisant en mijn

ideologische vorming had nog een rudimentair karakter. Alles welbeschouwd was ik een jonge Hollandse bourgeois die ervoor had gekozen films te maken en die tot op dat moment een comfortabel leventje had geleid. Van de ene dag op de andere bevond ik me in een wereld die het tegendeel was van alles wat ik daarvoor had gekend. In 1930 voelde ik in Moskou de adem van de revolutie en ik zei tot mezelf dat ik in het vaderland van het socialisme was beland. Ik realiseerde me meteen dat het geen gemakkelijke weg was, maar van alle kanten bereikten me signalen die erop duidden dat ik me in een land bevond waar men iets nieuws probeerde te verwezenlijken. Ik was in de Sovjetunie, het bastion van de wereldrevolutie, waar, voor de eerste keer in de geschiedenis, de arbeidersklasse aan de macht was.

Ik was officieel uitgenodigd door de vereniging van Sovjetcineasten. Dat wilde niet alleen zeggen Poedovkin, maar ook Eisenstein, Dovjenko, Donskoi, Vertov en vele anderen die ik nog niet kende. Deze mannen, die de meesterwerken hadden geschapen die hun invloed al uitoefenden op een hele generatie filmers, wilden me leren kennen en mijn films zien. De avond van mijn aankomst bracht men mij meteen naar het huis van Eisenstein. Hij zat niet in Moskou, hij was net vertrokken voor een tournee door Europa voor hij, via New York, scheep zou gaan naar Mexico om er *Que Viva Mexico* op te nemen, en gedurende mijn verblijf in Moskou zou ik in zijn appartement logeren. Het was een enorm vertrek, tegelijkertijd woonkamer en bibliotheek, de muren schuilgaand achter de boeken. Pera Atasheva, zijn assistente, stond te mijner beschikking om als gids en tolk te dienen. Wat kon ik nog meer wensen? Het leek wel een sprookje.

Meteen de volgende dag al moest ik voor het voetlicht, de Russische kameraden van de studio van Moskou hadden geen kinderachtig schema voor me opgesteld. Ze gunden me ternauwernood de tijd een paar Russische ondertitels voor mijn films klaar te maken. Zonder dralen werd ik aan het Moskouse publiek voorgesteld. Het gebeurde allemaal in de Domkino - het Huis van de Film - aan de Gorkistraat in Moskou.

De middagvoorstellingen van de Filmliga, die ik gewend was, waren nu wel heel erg ver weg. Van het podium waarop ik stond zag ik honderden blikken die me op een directe en ongekunstelde wijze nieuwsgierig opnamen. Het was een zeer gemengd publiek: cineasten, intellectuelen, leerkrachten, soldaten en, natuurlijk, arbeiders en partijmensen. Een doorsnede van de Sovjet-maatschappij, kort-

om, mensen in wier ogen ik die jonge Hollander was die net met zijn films was gearriveerd. Poedovkin had zich naast me opgesteld om me steun te bieden. Hij nam het woord en stelde me voor: hij zei iets over mijn films en direct daarna begon de voorstelling.

Het publiek ontving die avond mijn films warm en hartelijk. De kritiek was gematigd van toon en de vragen die me werden gesteld beperkten zich tot het artistieke en culturele vlak dat me vertrouwd was. Zo verliep het niet altijd. De volgende dagen werd ik geconfronteerd met heel wat lastiger toeschouwers, voor het merendeel arbeiders, die er over film heel andere gedachten op na hielden dan de intellectuelen. Ik herinner me nog een voorstelling in het Huis van de Metro-arbeiders, waar ik tegenover een bomvolle zaal stond - mijnwerkers die in Moskou waren om de tunnel voor de metro te graven en die nieuwsgierig waren naar wat die Hollander en zijn films nu precies voorstelden. Ik wist dat dit publiek zich wel eens heel direct wilde gedragen en zich niet ontzag de meest gênante vragen te stellen. Die dag overtrof het zichzelf.

Ik had de films meegenomen die ik gewoonlijk vertoonde: *De Brug, Regen*, plus fragmenten uit *Wij Bouwen*, waaronder een gemonteerd deel van *Zuiderzee. Zuiderzee* was een documentaire waarin de verschillende stadia van de droogleggingswerken en de bouw van de Wieringerdijk werden beschreven. De film was nog niet klaar maar voor ik uit Amsterdam weg was gegaan had ik een kopie van de stukken film die opgenomen en gemonteerd waren, in mijn bagage gestopt, in de mening dat de Sovjets er wellicht in geinteresseerd waren.

Toen de voorstelling begon, kreeg ik mijn eerste verrassing te verwerken. Het licht was nog maar nauwelijks gedoofd of in het midden van de zaal stond een man op die met stentorstem begon te schreeuwen. Het was natuurlijk Russisch en ik begreep er niets van. Ik vroeg mijn tolk wat dit te betekenen had. ‘O, dat is niets,’ antwoordde ze me, ‘deze mannen zijn voor het grootste deel analfabeet en hun kameraad leest ze de ondertitels voor.’

Toen de voorstelling afgelopen was, klom ik op het toneel om vragen te beantwoorden zoals dat al mijn gewoonte was geworden. Ik stond er niet alleen. Ik had Poedovkin toen nog bij me en er waren twee of drie arbeidersvertegenwoordigers, een voorzitter en een tolk. Nauwelijks hadden we ons geïnstalleerd of een man uit het publiek stond op en stelde me de eerste vraag. Het was eigenlijk een stroom vragen, bijna een verhandeling. ‘Ja,’ zei de man, ‘we hebben net een paar interessante films gezien. Holland lijkt me een heel

merkwaardig land, maar ik voelde me heel dicht bij de arbeiders staan die daar aan het werk waren. Die mensen doen hetzelfde werk als wij en ik vind dat die films goed gemaakt zijn. Toch zou ik de kameraad regisseur enkele vragen willen stellen: hoeveel verdient een arbeider aan de dijk? hoeveel boter krijgt hij per week? wat voor capaciteit hebben de betonmolens die we in de film hebben gezien en hoeveel arbeiders werken er daar?'

Ik probeerde zo goed mogelijk op al die vragen te antwoorden. Nauwelijks was ik uitgepraat of een andere man stond op en nam op zijn beurt het woord. 'Ik zou,' zei hij, 'iets meer willen weten over burger Ivens zelf. Wat deed hij in 1917? Maakt hij normaal altijd dit soort films? Werkt hij voor de staat of voor een particuliere onderneming? En hoelang oefent hij dit vak al uit? Ik zou ook graag willen weten wat de sociale afkomst van burger Ivens is.'

Dit soort vragen kwam dikwijls naar voren, te dikwijls zelfs, maar ik antwoordde er altijd bereidwillig op, tegen mezelf zeggend dat deze nieuwsgierigheid gerechtvaardigd was. Poedovkin ergerde zich eraan en mijn vertaalster kende de antwoorden even goed als ik. Wat kon het schelen! Voor de vorm dreunde ik een lesje op dat ik uit mijn hoofd kende. Ik zei dat ik in 1917 twintig jaar was geweest en in dat jaar mijn militaire dienstplicht vervulde bij de artillerie van het Nederlandse leger, dat ik nu zo ongeveer drie jaar voor eigen rekening filmde en dat ik kind was van een gezin dat deel uitmaakte van de bourgeoisie.

Had ik dat laatste maar niet gezegd! Meteen riep de man op een toon alsof hij een kapitale ontdekking had gedaan: 'Dan denk ik dat burger Ivens iemand voorgeeft te zijn die hij niet is of dat hij staat te liegen.'

De tolk vertaalde de zin voor me. Ze bloosde van verwarring. Ik zei haar: 'Vraag die man of hij precies wil zeggen wat hij bedoelt, ik geloof dat er sprake is van een misverstand.'

'Nee,' antwoordde ze zachtjes, 'er is helemaal geen sprake van een misverstand, hij heeft wel degelijk gezegd dat u een bedrieger of een leugenaar bent.'

De man stond te wachten, rechtop te midden van het publiek. Alle blikken waren op mij gericht, maar ik was te verbaasd om me ongemakkelijk te voelen. Ik drong aan bij de tolk: 'Vraagt u hem toch maar uit te leggen wat hij bedoelt, zegt u maar dat ik hem niet begrijp.' Naast me fulmineerde Poedovkin: 'Geef die kerel toch geen antwoord,' zei hij tegen me, 'die is er alleen op uit om rotzooi te schoppen.'

‘Nee, nee, ik wil weten wat die man in de zin heeft. Vraag hem waarom hij dat zei.’

Poedovkin vroeg het hem. ‘Ja, kijk eens,’ zei de man, ‘in de film over die dijk zag ik Hollandse arbeiders die blokken basalt sjouwen. Ik sjouw ook stenen, dat is mijn werk, en ik weet waar ik het over heb. Voor mij is degene die die film heeft gemaakt iemand die verstand heeft van dat soort werk, hij heeft het gezien zoals ik het zie en zoals ik het voel. Die film is niet door een bourgeoiszoontje gemaakt, dat is gezien met de ogen van een arbeider. Nou, dan lieg je als je zegt dat je de zoon van een bourgeois bent of jij hebt die film niet gemaakt, je hebt hem gestolen of je hebt hem van iemand gekocht. Volgens mij is er iets niet in de haak.’

Ik ademde wat makkelijker. Ik had begrepen waar die man over wilde praten. Om daar helemaal zeker van te zijn liet ik hem, voor ik antwoord gaf, vragen of hij me een duidelijk voorbeeld kon geven. ‘Op verschillende plaatsen in de film,’ zei hij, ‘maar speciaal op het moment dat die arbeiders die blokken steen versjouwen en ze op de dijk leggen.’

Ik herinnerde me die scène nog heel goed. Ik was daar op een probleem gestuit dat zich daarna nog heel vaak voor zou doen: hoe film je mensen die aan het werk zijn? Hoe geef je hun krachtsinspanning of hun handigheid weer zonder gebruik te maken van gemakkelijke camera-effecten of esthetiek? En hoe breng je leven in de gebaren van de handarbeid? Die dag was ik begonnen deze mensen, die met hun werk bezig waren, te observeren. We werden als door een muur van elkaar gescheiden en ik wist dat als ik ze filmde met gebruikmaking van alle kunstgrepen die ik tot mijn beschikking had - kadrering, licht, beweging - ik niet tevreden zou zijn. Integendeel: ik voelde volkomen aan dat naarmate ik mijn vakkennis meer in het spel zou brengen deze afstand in het resultaat des te sterker tot uiting zou komen. Uiteindelijk realiseerde ik me dat de kloof die me van hen scheidde hun werk was. Die mannen handelden en ik keek toe. Om te begrijpen hoe ik ze moest filmen moest ik het gewicht van de stenen voelen, moest ik in mijn spieren de krachtsinspanning voelen die zij moesten opbrengen en, net als die keer dat ik de zee was ingelopen om de branding te filmen, me lijfelijk in hun element begeven.

Dat deed ik dus, ik nam plaats in de rij en ik sjouwde stenen. In het begin dacht ik dat het me nooit zou lukken. De stenen waren zwaar, moeilijk aan te pakken en ik dacht erover het maar op te geven. Maar ik kreeg iets koppigs over me, ik zei tot mezelf dat er

een truc moest zijn en die wilde ik vinden. Ik was jong, even stevig gebouwd als de meesten en er was geen enkele reden waarom het me niet zou lukken. Het waren de arbeiders die me de truc leerden, er was een manier om de steen vast te pakken, niet in het midden maar bij de hoeken, er was een manier om balans te zoeken met je lichaam, je evenwicht te gebruiken om de steen op te tillen, het verliezen van je evenwicht om hem te verplaatsen en hem op de juiste plaats neer te leggen. Tegelijkertijd lieten de arbeiders me zien hoe ik mijn kracht moest verdelen, hoe ik die onder controle kon houden en hem ter hoogte van mijn schouders en lendenen kon gebruiken. Vanaf dat moment wist ik wat ik met mijn camera moest doen.

Toen ik die dag in Moskou de metro-arbeiders over deze ervaring vertelde moet ik voldoende overtuigend hebben geklonken: de man die me op het matje had geroepen was tevreden en concludeerde alvorens weer te gaan zitten: ‘Oké, ik zie dat burger Ivens praat over iets waar hij verstand van heeft. De kunstenaar moet zich met het volk verbinden en ik dank hem voor zijn uitleg.’

Er klonk applaus. Poedovkin knipoogde tegen me en aan het slot van de bijeenkomst diende een vertegenwoordiger van de metro-arbeiders een resolutie in die door de deelnemers aan de bijeenkomst werd aangenomen. Ik herinner me de precieze bewoordingen niet meer, maar hij luidde ongeveer als volgt: ‘Aangezien de Hollandse kameraad ons heeft verteld dat hij bij het werken in zijn eigen land op problemen is gestuit en aangezien hij ons heeft getoond dat hij in staat is arbeiders te observeren en te filmen, stellen we voor dat kameraad Ivens de mogelijkheid krijgt in het kader van het vijfjarenplan een film te maken over de arbeiders van de USSR.’

Het laatste wat ik verwacht had was wel een dergelijke afloop. Een film maken in de Sovjetunie? Ik had nooit ook maar een seconde bij deze mogelijkheid stilgestaan, om de eenvoudige reden dat ik in Amsterdam afspraken en verantwoordelijkheden had. Maar als deze mensen dachten dat ik het aankon, waarom dan niet?

Deze bijeenkomst was een van de meest veelbewogene van mijn reis, maar het gebeurde zelden dat het Sovjet-publiek passief of onverschillig was. Het was volkomen tegengesteld aan het soort publiek in Holland of Frankrijk, dat zich ermee tevreden stelde de films te bekijken, beleefd te luisteren naar de uitleg die men zo vriendelijk was hun te geven en vervolgens de zaal te verlaten. De Sovjet-mensen waren nieuwsgierig, gepassioneerd, ter zake, en ze wilden altijd meer weten. Een van de kritieken die vaak terugkwam

luidde: ‘Uw films leren ons niet genoeg, waarom is er geen commentaar?’ Dat gold vooral *De Brug*. Na iedere voorstelling moest ik een spervuur van vragen beantwoorden: welk tonnage? hoe lang? hoe hoog? hoeveel lading ging er per dag onderdoor? en die treinen, waar kwamen die vandaan? waar gingen ze heen? Ik beantwoordde die vragen zo goed als ik kon, maar ik was in de war gebracht want ik had die film helemaal niet in die geest gemaakt. *De Brug* was een visueel gedicht, een experiment in beweging, geen didactische documentaire. De cineasten en de intellectuelen hadden hem als zodanig aanvaard, met de arbeiders was dat totaal niet het geval. Ze hadden niets te maken met mijn esthetische verfijning en de subtiliteiten van mijn montage, ze wilden een film die hun concrete informatie verschafte, ze wilden weten waartoe de brug diende.

Het was een nieuwe ervaring voor me en het was het eerste teken. Een teken waarvan? Op het moment zelf begreep ik het belang er nog niet van, maar nu kan ik er met volledige kennis van zaken over praten. Het was een teken - of nauwkeuriger gezegd de uiting - van een behoefte, van een beroep dat op me werd gedaan en waarvoor ik de jaren daarop steeds gevoeliger zou worden: de arbeiders hadden kunstenaars nodig om hun zaak te verdedigen. Kunst omwille van de kunst interesseerde hun niet, ze wilden films waarin ze zich konden herkennen, waaraan ze hun kracht, hun strijd konden aflezen, waarin ze hun overwinningen konden zien of waardoor ze hun nederlagen konden begrijpen, in één woord: films die hen in staat stelden voort te gaan op hun weg. Ik leerde dit met het verstrijken van de tijd en ik heb het mijn hele leven in praktijk gebracht, maar het beginpunt van deze ervaring ligt tijdens die reis door de Sovjetunie, en meer in het bijzonder op die dag dat die man, die metro-arbeider, tegen me zei: ‘De kunstenaar moet zich met ons verbinden.’

Ik was naar de Sovjetunie gegaan om een korte tournee door Groot Moskou te maken. Ik bereisde echter drie maanden lang de socialistische republieken. In de loop van deze omzwervingen gaf ik een honderdtal lezingen, één, soms twee per dag. Binnen enkele weken werd ik de Hollander die zijn films kwam vertonen. Ik was geen cineast meer maar een bezienswaardigheid en iedere stad wilde zijn eigen voorstelling. Het was uitputtend maar heel meeslepend. In Leningrad ontvingen Kozintzev en Trauberg me met een erebezoek aan de stad: het Smolny,* het paleis van Catharina de Grote, de kaden van de Neva en de onvermijdelijke Rembrandts in de Hermitage. In Kiev boden Dovjenko en zijn vrouw Sontseva me ter

herinnering aan deze ontmoeting een kopie aan van een rol van hun film *De Aarde* en in ruil gaf ik hun een kopie van *Regen*. Van Kiev ging ik naar Odessa, waar ik de trap afliep waar Eisenstein die beroemde scène uit *Potemkin* had opgenomen. Van Odessa ging ik naar Batum, vervolgens naar Tiflis in Georgië en tenslotte naar Erivan in Armenië en Bakoe aan de Kaspische Zee.

Toen ik in Moskou terugkwam, waren mijn vrienden van de studio, die me hadden zien vertrekken met de gedachte dat ik tegen een dergelijke reis en de kritiek, die volgens hen onvermijdelijk streng zou zijn, nooit zou zijn opgewassen, verbaasd over mijn enthousiasme. Poedovkin zei tegen me: 'Je hebt werkelijk een ijzeren moreel, we waren ervan overtuigd dat je het niet vol zou houden.'

'En waarom niet?' vroeg ik.

'Omdat ze zo anders zijn, je films moeten ze ver boven de pet zijn gegaan.'

'Daar weet ik niets van, maar wat ik wel met zekerheid weet is dat ik van deze reis veel heb geleerd.'

Eerlijk gezegd was ik uitgeput. Geen enkele keer had ik me aan een voorstelling kunnen onttrekken en mijn films waren in mijn ogen een reeks scènes geworden waarvan de zwakke plekken en de beperkingen de overhand begonnen te krijgen op de kwaliteiten. Ik was verzadigd maar verrukt. Deze reis was een fantastische ontdekkingstocht geweest door een land waar de volkomen andere omgeving, de hartelijkheid en het razende enthousiasme het ruimschoots hadden gewonnen van de onvolmaaktheden en de onbekwaamheid. Hoe had ik het ondenkbare kunnen vermoeden? Ik had, verbaasd en verrukt als een kind dat in een caleidoscoop kijkt, de Sovjetunie doorkruist.

Bij mijn terugkeer in Amsterdam maakte mijn vader maar één opmerking: 'En, hebben ze je betaald?' Hij was woedend maar ik kon geen antwoord bedenken, ik had niets uit te leggen. Hij voegde eraan toe: 'Het is een schandaal, de bolsjewieken hebben mijn zoon uitgebuit!'

Minder dan twee jaar later keerde ik naar Moskou terug om er op verzoek van studio Meshrabpom een film te maken. In die tussentijd had ik Holland teruggevonden, mijn vrienden, de Filmliga en, natuurlijk, alle problemen - precies zoals ik ze had achtergelaten. Ik was dichter bij de Nederlandse communistische Partij komen te staan, ik had me aangesloten bij de antifascistische beweging, ik had lezingen gegeven over de Sovjetunie, een filmbibliotheek opgericht en ik had een film voor Philips gemaakt. Alles bij elkaar vertegen-

woordigde dit redelijk typisch Nederland, beperkt en wanhopig stemmend.

In de ogen van mijn vrienden was ik niet meer dezelfde. Het succes van mijn eerste twee films, mijn omzwervingen in de Sovjetunie hadden indruk op hen gemaakt, zozeer dat ik in hun ogen wel iemand moest zijn die alles had wat hij verlangde, een kunstenaar van de toekomst. Maar wat voor toekomst? Fototoestellen verkopen? Op bestelling films maken? Trouwen, een gezin stichten en verder in de illusie leven dat ik kunstenaar was terwijl ik een burgermansbestaan leidde? Of me als socialist beschouwen en verder maar indutten, in slaap gewiegd door dit grootse idee, geheel in de geest van het Duitse gezegde: 'Als je op je twintigste geen socialist bent heb je geen hart; als je het op je veertigste nog bent heb je geen hersens?'

Deze beide polen in mijn leven deelde ik met twee vrouwen, Anneke en Helen van Dongen. Anneke kende ik al lang. Ze was schilderes, communiste, en we verkeerden in Amsterdam in dezelfde politieke en artistieke milieus. Anneke was een onafhankelijke vrouw, die over een zekere levenservaring beschikte. Mijn verhouding met Helen was hier precies het tegenovergestelde van. Ik had Helen leren kennen op het kantoor van Capi, waar ze secretaresse was. Haar belangstelling voor film en haar gave voor montage hadden ons nader tot elkaar gebracht, eerst op zakelijk en vervolgens op affectief terrein. Helen was, geheel anders dan Anneke, een zachte en afhankelijke vrouw, en ze wist van het leven niet meer dan wat de zusters die haar hadden opgevoed haar hadden bijgebracht. Ik bewoog me tussen de een en de ander heen en weer en dit dubbelleven werd door hen geaccepteerd. Voor Anneke klopte het precies met de ideeën die ze als kunstenares en activiste had; voor Helen was het moeilijker maar ze begreep het en stelde zich tevreden met deze gedeelde liefde.

Ik was dertig jaar en ik was nergens. Holland vormde in mijn ogen een comfortabele impasse, die ik kon aanvaarden, waaraan ik me zou kunnen aanpassen en die ik uiteindelijk een overdreven belang zou kunnen toekennen tot het een draaglijk leven zou lijken. Ik beschikte echter noch over de zelfverzekerdheid noch over de gemoedsrust van een zakenman die in staat is datgene wat hij doet zo leuk te vinden dat zijn leven geslaagd mag worden genoemd en hij er tevreden mee is. Er borrelden andere krachten in me, vaag, chaotisch en noodzakelijkerwijs onrustig stemmend. Mijn reis door de Sovjetunie had mijn interesse gewekt maar had me geen duidelijk-

heid verschaft en evenmin was het de grote openbaring geweest. Zeker: ik was aangelokt door de revolutie, aangetrokken door het idee van de klassenstrijd; ik wilde het geluk van de mens, een rechtvaardige verdeling van het bezit, gelijkheid, rechtvaardigheid - kortom alles wat je de behoefte ingeeft voor de spiegel te gaan staan en tegen jezelf te zeggen dat het menselijk leven toch zin heeft. Ik was echter nog niet betrokken geraakt bij de strijd, ik stond aan de kant, besluiteloos en me vagelijk bewust dat het tijd werd een eind te maken aan deze situatie waarin geen beslissingen werden genomen.

De oproep van Meshrabpom, een studio in Moskou, was op het juiste moment gekomen. Hij herinnerde me eraan dat ik beloofd had in de Sovjetunie een film te maken. Wonderlijk genoeg had ik er achttien maanden lang slechts zo nu en dan aan gedacht. Het plan was een soort eventualiteit, een ietwat vage mogelijkheid gebleken, en toen ik er met mijn vrienden in Amsterdam over praatte, zei ik, aangezien ze niet begrepen waarom ik niet meteen ja had gezegd, dat ik nog wat tijd wilde hebben om na te denken, tijd om zekerder van mezelf te worden, vooral tijd om erachter te komen wat ik wilde voor ik me in deze onderneming zou storten. Van de ene dag op de andere werd het plan een realiteit. Ik aanvaardde de uitdaging, ik bracht mijn zaken op orde en op een februarimorgen in 1932 nam ik de trein naar Moskou.

Meshrabpom betekent Internationale Arbeiders Hulp. Met de studio's van Mosfilm, waar Eisenstein werkte, stond studio Meshrabpom bekend om de kwaliteit van zijn produkten. Daar kwamen de traditionalisten en de vernieuwers met elkaar in botsing en daar waren enkele meesterwerken van de Russische cinema als *De Moeder* en *Het Einde van Sint Petersburg* van Poedovkin en de films van Dzjiga Vertov gemaakt.

Studio Meshrabpom was een ontmoetingsplaats waar, naast de producenten, scenarioschrijvers en Sovjet-acteurs, antifascistische kunstenaars die uit het buitenland waren gekomen om er te werken en aan de bron - de grote Sovjet-school - het filmvak te leren, elkaar tegenkwamen. In die tijd symboliseerden in Moskou Eisenstein, Poedovkin, Dovjenko en Vertov de scheppende rijkdom en de dynamiek van de Russische film.

Ik leerde Dzjiga Vertov kennen tien jaar nadat hij in 1921 zijn *Manifest van de Kino Glass* - de *Oogfilm* - had gepubliceerd. Vertov was de jansenist van de documentaire en er werd aandachtig naar hem geluisterd. Deze strenge man hield er het devies op na:

‘Geen film anders dan het document.’ Als eerste had hij zich tegenover ieder idee van regie opgesteld en vanuit zijn gezichtspunt geredeneerd kon de film, de echte film, alleen maar documentaire zijn, dat wil zeggen de realiteit gevat door het oog van de camera, net als het oog het schouwspel van het leven vat. *De Man met de Camera* was zijn meest veelzeggende en zijn bekendste film. We praatten veel over dit soort problemen. Vertov veroorloofde zich geen grapjes met de orthodoxie en dat was ik zeer met hem eens. Niettemin had zijn compromisloosheid iets hinderlijks. Ik had ook over het algemeen wel mijn ideeën over dit vraagstuk, maar in tegenwoordigheid van Vertov viel het me moeilijk die onder woorden te brengen. Waar het de film betrof had hij de waarheid in pacht en buiten zijn principes ontwaarde hij slechts ketterij. Hij ging veel te ver.

Eisenstein was een totaal ander mens. Ik had hem tijdens een van zijn reizen al eens in Parijs ontmoet en samen met Germaine had ik een paar dagen voor gids voor hem gespeeld. We waren samen van Montparnasse naar de heuvel van Montmartre gewandeld, van het Louvre naar de vlooienmarkt van Saint-Ouen, we hadden aangename dagen doorgebracht met lunches van patates frites en mosselen in kleine restaurants, en van de hak op de tak springende gesprekken over film, over de wereld, over de maatschappij en verder over alle onderwerpen die bij ons opkwamen. Eisenstein had een fenomenaal geheugen en hij maakte veel indruk op me met zijn culturele ontwikkeling. Een soort legende reisde hem vooruit: men zei van hem dat hij een wonderkind was en op vijfjarige leeftijd al alles van Shakespeare had gelezen. Of dit nu waar was of niet, hij bezat een ronduit verbazingwekkende encyclopedische kennis en hij wist die te gebruiken. In een gesprek kon hij plotseling zeggen: ‘Ja, in *Schuld en Boete* in hoofdstuk zoveel, zegt Loedjin dat en dat.’ Voor mij, die weinig had gelezen, was dit een ongelooflijke zaak.

Eisenstein was geen partijlid en is het ook nooit geworden. Dat verbaasde me toen. *Potemkin* en *Oktober* waren zulke socialistische films dat ik moeite had te geloven dat ze niet het werk van een overtuigde communist waren. Toch was dit niet het geval. Eisenstein had zich op een afstand gehouden. Hij was soms zelfs behoorlijk kritisch, op een heel heldere wijze, maar stond volkomen loyaal tegenover de Sovjetunie. Hij hield er een zeer persoonlijke wijze op na om de wetten van de dialectiek toe te passen op het gebied van de kunst en met zijn intelligentie, zijn culturele ontwikkeling en vooral met zijn cinematografische genie beheerste hij de Sovjet-film.

Deze man, die gerespecteerd en bewonderd werd, had ook zo zijn lasteraars. Tijdens zijn reis naar Mexico hadden sommige mensen geprobeerd hem schade te berokkenen. Zijn afwezigheid had twee jaar geduurd en tijdens die twee jaar had hij niemand iets van zich laten horen, ook zijn gezin en zijn vrienden niet. Diegenen die afgunstig op hem waren, onder wie zich de filmmensen van de nieuwe generatie bevonden, hadden hun kans schoon gezien en waren een roddelcampagne begonnen. Ze hadden gezegd: 'Snap jij nou zoiets, een filmer die ervandoor gaat om in het buitenland te werken, die zich totaal van zijn vaderland afsnijdt? Die komt zeker niet meer terug!' Eisenstein was teruggekomen, met een enkel gebaar had hij al die ontevredenen weggevaagd en was weer aan het werk gegaan.

Poedovkin had dit natuurlijke overwicht niet. Ook hij was cultureel onderlegd, maar hij was een aards mens die onder alle omstandigheden het hoofd koel wist te houden en blijk gaf van een gevoeligheid die zeer dicht bij de Sovjet-realiteit stond. Ik weet nog dat hij, toen hij Partijlid wilde worden, een brief aan Stalin had geschreven om zich aan te melden. Waarom aan Stalin? Het was een beetje naïef, maar zijn overweging was geweest: 'Als ik lid wil worden van de Partij, kan slechts Stalin daarover oordelen.' Stalin had hem enigszins kortaf geantwoord: 'U bent immers cineast in de Meshrabpom-studio, wendt u zich dan tot de partijafdeling bij Meshrabpom.'

In 1932 was de Partij in Moskou nog democratisch. Het was een tamelijk hardhandig soort democratie waarin kunstenaars en intellectuelen dikwijls scherp werden bekritiseerd. De zelfmoord van Majakovski had iedereen geschokt. Sommigen zeiden: 'Het is een politieke daad,' anderen: 'Nee, hij had persoonlijke problemen.' Het was niet duidelijk en er was sprake van een soort malaisestemming.

Toen ik in de studio aankwam bemerkte ik een soort gespannen sfeer. De Russische communisten spreidden een neerbuigende houding tentoon jegens de buitenlandse kameraden. Ze zeiden: 'Natuurlijk, jullie zijn communist, maar wij hebben de revolutie gemaakt. Wij zijn de speerpunt van het socialisme.' Dit paternalisme was irritant, maar je leerde er wel mee leven - met de gedachte dat het onvermijdelijk een aspect van de onvolmaakte toestand van dat moment was, dat het een voorbijgaande zaak was, en om jezelf gerust te stellen nam je je toevlucht tot een citaat van Lenin. Had die niet - niet geheel vrij van ironie - geschreven: 'Kampioenen winnen altijd - men dient dat met wantrouwen te bezien.' We bezagen het dus met wantrouwen of maakten er grapjes over. Het was de

tijd dat er in iedere werkeenheid iedere maand Partijvergaderingen werden gehouden, waarbij ook het hele personeel werd betrokken. In de Meshrabpom-studio zaten dan vijf- of zeshonderd mensen in een zaal, met een podium, een gekozen presidium, groepen die zich hadden gevormd omdat ze het gevoel hadden dat ze erbij hoorden, en veel sigaretterook. Men moest het woord nemen, spreken, reageren op kritiek. Iedere ploeg werd nauwgezet getoetst aan het criterium van het socialistische geweten en als niemand aanmerkingen had, vermaande de voorzitter van de vergadering de aanwezigen: 'Kom nou toch, jullie willen me toch niet wijsmaken dat alles hier op rolletjes loopt? Jullie moeten iets zeggen, kameraden, jullie moeten zeggen wat jullie denken, daar zitten jullie hier voor. Als jullie niets zeggen, hoe willen jullie dan dat de Partij zich verbetert?'

Op een avond, tijdens een van deze bijeenkomsten, werd Poedovkin onder het mes genomen. Hij klom op het podium om zich te verweren. Hij had net een film gemaakt, *De Deserteur*, die heel wat geld had gekost maar die niet liep. Een werkster van de studio had hem direct aangevallen: 'Ik zou graag zien dat regisseur Poedovkin ons uitlegt waarom hij zoveel roebels heeft uitgegeven voor een film die niet loopt. Is dat geen verspilling? En wie is hier verantwoordelijk voor? Wie neemt de beslissingen? Met al dat geld hadden we vijf of zes crèches kunnen bouwen en dat lijkt me belangrijker dan een slechte film maken.' Poedovkin werd gedwongen zich te verdedigen. Dit noemden de Sovjet-kunstenaars in Moskou directe democratie. Het had zijn voor- en zijn nadelen: aan de ene kant de macht van het volk die door de Partij naar voren werd geschoven, aan de andere kant het misbruik of de onhandige uitingen van die macht. Poedovkin werd bedreigd in zijn vrijheid als scheppend kunstenaar, maar hoe kon hij deze vrouw aan het verstand brengen dat een film altijd een gok is? Hij zei tegen haar: 'Je moet nu eenmaal risico's nemen.' Waarop de werkster volgens een ander soort logica antwoordde dat hij, de kameraad filmer, natuurlijk best risico's kon nemen als hij dat leuk vond, maar dat dat hem nog niet het recht gaf het geld van het volk over de balk te gooien.

Ik beleefde dat soort momenten intens. Ik stond er weliswaar een beetje buiten maar ik was getuige van dit socialistische experiment. Het was hard maar het werkte wel. Eerder heb ik het al de adem van de revolutie genoemd. Het was misschien het einde van een tijdperk, misschien zelfs wel het begin van een moeilijke periode, maar dat laatste zag ik niet, ik kon het me zelfs niet voorstellen. Op een dag zei Piscator, die ook bij Meshrabpom werkte, tegen

me: ‘Denk je niet dat Stalin iets in de zin heeft? Erger je je daar niet aan, al die manifestaties op het Rode Plein met die duizenden portretten?’

‘Een beetje wel, ja, maar...’

Ik deed vergoelijkend. Ik hield me voor dat als Stalin daar stond zoals hij er stond, dat dat dan kwam omdat de mensen het zo wilden. Ik antwoordde: ‘Stalin wil het socialisme. Ik ben ervan overtuigd dat hij een echte communist is en ik geloof niet dat al die manifestaties hem naar het hoofd zullen stijgen.’ Piscator zag het anders: ‘Nee,’ zei hij, ‘hij staat er niet boven. Hij is zo verwaand als wat en vroeg of laat blaast hij zich als een kikker op! Let op mijn woorden.’

Ik beschikte niet over zo'n verziende blik als Piscator. Ik leefde heel erg op mijn visuele indrukken, op mijn emoties, en iedere keer dat ik een van die manifestaties bijwoonde was ik ronduit verbijsterd door de directe relatie die er tussen Stalin en de zingend voorbijdefilerende menigte bestond. Ik accepteerde het wel en in mijn ogen vormde de houding van Piscator een uitzondering, de gedachtengang van een theaterman die zijn dagen doorbracht met het zich voorstellen van dramatische beelden.

Ik had ook over Panait Istrati horen spreken. Ook hij zat in Rusland, hij had een reis door het land gemaakt en bij zijn terugkeer had een Partijfunctionaris hem naar zijn mening gevraagd. Panait Istrati had geantwoord: ‘Ik heb wel gebroken eieren gezien maar niet de omelet.’ Dit soort reacties hoorde je zelden. Ik schreef ze op het conto van ongeduldige geesten, van mensen die niet in staat waren de problemen te verdragen waarmee een geïsoleerd land kampte - de problemen van een land dat verzwakt was door burgeroorlog en dat probeerde een economie van een nieuw type op te bouwen.

In mijn omgeving gaven de mensen met wie ik omging blijk van hun tevredenheid. Afgezien van de buitenlandse communisten en sympathisanten - er zaten Fransen, Duitsers, Polen en enkele Hollandse leden van de Komintern die ik zo nu en dan ontmoette - beperkten mijn vriendschappelijke relaties in Moskou zich tot mijn collega's van de studio: Kaufman, cameraman, Roman Karmen, eveneens cameraman, Trejanov, dichter, Skloet, een jong scenarioschrijver, Pera Attasheva, Dovjenko, Poedovkin en nog enkelen.

We leidden een kunstenaarsleven op zijn Moskous, lange avonden met acteurs en dichters die hun verzen voorlazen. We dronken vodka, we rookten papyrosi, en tot laat in de nacht namen we in koor

het repertoire aan revolutionaire liederen uit de hele wereld door. Holland was heel ver weg. Mijn gevoel dat ik Hollander was had plaatsgemaakt voor een nieuw gevoel, dat sterker en wezenlijker was, namelijk dat ik deel uitmaakte van een internationale gemeenschap en van een generatie die de voorhoede van de wereldrevolutie vormde. Nationaliteiten raakten hierbij op de achtergrond.

Het toeval wilde dat Anneke zich in deze periode in Moskou bevond. Ze maakte tekeningen die ze naar Holland stuurde, voor de linkse bladen, en het was een vanzelfsprekendheid dat we samen gingen leven. We installeerden ons in een minuscuul appartement, een eenkamerwoning die vlak bij een spoorwegstation lag en die studio Meshrabpom me had toegewezen. We leidden een armoedig bestaan, maar dat was de algemene regel in Moskou. Overal heerste gebrek, er was geen vlees of bijna geen vlees, er waren wat slechte groenten, alleen kool en aardappelen, en roggebrood in beperkte hoeveelheden. Meestal aten we in de kantine van de filmclub, hetgeen een karige maaltijd was, en soms namen we het er eens van in een luxerestaurant. Dat konden we doen omdat we buitenlanders en daarom bevoorrecht waren. In de studio verdiende ik hetzelfde salaris als een gewoon activist, tweehonderdvijftig roebel, en dat was werkelijk het minimum, maar ik had wat deviezen en dat hielp ons een beetje. Het was niet veel, maar in Moskou was het een waar fortuin.

Het leven was werkelijk moeilijk, maar we waren niet wanhopig, verre van dat. De zekerheid dat we betrokken waren bij een beslissende strijd overheerste alles. Ze maakte dat we ons de meest onvoorstelbare situaties lieten welgevallen. Om ons heen merkten we de onvolmaaktheden overal op: een zekere verspilling, tijdverlies, tegenstrijdige beslissingen, administratieve chicanes van een bureaucratie die zich stevig genesteld had, onbekwaamheid van sommige mensen, opportunisme van andere, dit alles droeg bij tot de tekorten. Het ongelooflijke was dat een bepaalde adem al deze tekorten wegvaagde en dat deze adem niemand spaarde. Er was sprake van een geweldige gemeenschappelijke noemer die alle energie in dezelfde richting stuwde. Iedere man, iedere vrouw, op welk niveau hij of zij zich ook bevond, was gedreven door dezelfde wil om te vechten en de gok - het socialisme te verwezenlijken - te winnen. Dat was de beweging die alles met zich meesleepte.

Ik heb al eerder gezegd: ik ben niet iemand die dol is op twijfelen. Om te kunnen leven heb ik mijn zekerheden nodig. Hoe zou ik deze kracht, die me beheerst, kunnen ontkennen? Wat het nemen

van risico's betreft: dat is net als in een veldslag, ik denk er niet over na, ik zie ze niet. Ik maakte een keuze. Ondanks Piscator, ondanks Istrati, ondanks de treurige zangen van Majakovski koester ik geen enkele twijfel over hetgeen me te doen staat, ik wil ook mijn steen aan het bouwwerk bijdragen. Zelfs nu nog, terwijl ik de puinhopen van deze teleurgestelde verwachtingen overzie, kan ik me niet voorstellen dat ik dit grote socialistische spel de rug zou hebben toegekeerd. In 1932 wordt de Sovjetunie gekenmerkt door twee dingen: idealisme plus actie. Als het lukt, wint de mens. Ik besluit van de partij te zijn.

Toen ik bij de Meshrabpom-studio arriveerde was ik bereid de hele werkelijkheid van de Sovjetunie met mijn camera te omhelzen. Ik was vrij en ik wilde alles registreren, alles op celluloid zetten: de industrie, de landbouw, de jeugd. Ik wilde alles laten zien wat er gebeurde om antwoord te geven op de vragen die menigeen in Europa zich over het socialisme en de Sovjetunie stelde. Maar waar moest ik beginnen? Twee maanden lang bezocht ik grote ondernemingen, de zware industrie, de chemische industrie, de staatsboerderijen, de grote scholen, de steden en de dorpen, en hoe meer ik er zag des te cyclopischer proporties mijn plan aannam. Toen ik in Moskou terugkwam had ik een pak schriften bij me, stampvol met aantekeningen, waaruit ik wel tien, twintig, dertig films had kunnen maken. Of misschien een boek? Een groot episch verhaal waarvan ieder hoofdstuk een spiegel zou zijn die hetzelfde beeld zou weerkaatsen: het beeld van het socialisme in opmars.

Poedovkin was degene die alarm sloeg. Toen hij het scenario zag zei hij zonder een spoor van aarzeling: ‘Zoiets is godsonmogelijk. Zoiets zou niemand kunnen, Rusland is Holland niet, dit is waanzin! Versnipper je aandacht niet, kies een onderwerp dat kenmerkend is voor wat zich hier afspeelt en zet de rest uit je hoofd.’ En hij voegde hieraan toe: ‘Dat komt ervan als je zo jong bent.’

Poedovkin had gelijk, ik kon de Sovjetunie niet samenvatten in een film van dertig minuten, zelfs niet een van een uur of langer. Ik zocht dus naar een onderwerp en op een avond, tijdens een gesprek, begon iemand over Magnitogorsk. ‘Magnitogorsk! Wat gebeurt daar, in Magnitogorsk?’

‘Magnitogorsk! Je kan je er geen voorstelling van maken! Het is echt waanzin! Er is niets, absoluut niets, alleen steppe, wind, kou, en verder niks. Het enige is het ijzer, er zit daar een enorme hoeveelheid, een van de beste vindplaatsen ter wereld. De Komsomols* hebben de uitdaging aangenomen, ze bouwen daar hoogovens mid-

den in de steppe. Ga er eens kijken! Je zou kunnen zeggen dat dit hele land op zijn kop staat, maar wat daar gebeurt is werkelijk onvoorstelbaar!'

Het was precies wat ik zocht: jonge mensen en ijzer. En wat die waanzin betrof: dat zou ik nog wel zien, ik voelde me heel goed in staat een onvoorstelbare film te maken. Ik ging direct aan het werk. Lezingen, ontmoetingen, gesprekken, technische dossiers, grafieken en balansen voegden zich bij de anekdotes; getuigenissen voor bestuursraden en in enkele weken was het heldendicht van Magnitogorsk gereduceerd tot de omvang van een dossier van een vijftigtal pagina's en dat was voldoende. Skloet werkte er samen met mij aan. Skloet was een jonge scenarioschrijver die van het Filminstituut kwam. Toen we een punt hadden gezet achter ons scenario keken we elkaar aan terwijl we hetzelfde dachten: 'Nou, dat is het dan, Magnitogorsk! We hebben een mooi pak papier en het enige wat we nu nog hoeven te doen is te gaan kijken of de werkelijkheid klopt met wat we geschreven hebben.'

Ons plan werd goedgekeurd en de verwezenlijking ervan onder het beschermheerschap van de Jeugdorganisatie van Moskou gesteld. Dat was een gebruikelijke gang van zaken, een manier om een verbintenis, of een band; te smeden tussen de kunstenaar en een organisatie die hem steunde en hem hielp bij het oplossen van problemen die hij zeker op zijn weg zou vinden. Ik wist al heel snel de voordelen van dit systeem naar waarde te schatten. Toen ik de voorbereidingen voor ons vertrek begon te treffen moest ik in de slag met de bureaucratie van Meshrabpom, en niet eens om alles te krijgen wat ik wilde - dat was ondenkbaar - maar dan in ieder geval toch een deel daarvan. Deze bestuursbureaucratie was werkelijk te krankzinnig om los te lopen: iedere afdeling was onafhankelijk en had haar eigen bevoegdheid om beslissingen te nemen, dus iedere keer moest er een dossier worden samengesteld, moesten er formulieren worden ingevuld, moest er worden uitgelegd, gewacht, en kregen we tenslotte een weigering te horen. 'Nee, kameraad, er zijn geen andere camera's, we zijn hier niet bij de kapitalisten!... Nee, onnodig aan te dringen, ik kan je niet meer film geven dan ik heb!... Reisbiljetten? Heb ik niet, kom morgen maar eens terug, kameraad, meer kan ik niet zeggen!'

Destijds werd over deze afdelingshoofden gezegd: 'Ze hebben zes poten; twee van zichzelf en de vier van hun stoel.' En dat was waar. In mijn eentje had ik van die zich aan hun bureaustoel en hun dossiers vastklampende bureaucraten nooit mijn zin gekregen. God

mocht weten wanneer ik zou zijn vertrokken, met een antieke camera, stukken uitschotfilm, en de zegen van de directeur van de studio die dolblij zou zijn dat hij van me verlost was. Met mijn Komsomols kon ik wat meer bijeengaren dan alleen wat kruimels. Iedere keer dat ik op een probleem stuitte pakten ze de telefoon en belden de studio: 'Wat nu, kameraad, wat haal je je nou in je hoofd? Dacht je soms dat kameraad Ivens voor zijn plezier even een wandelingetje gaat maken? Hij gaat in Magnitogorsk een film opnemen. Ben je misschien vergeten dat Magnitogorsk in het plan prioriteit heeft? Ah, juist, en waarom zijn die papieren er niet? We moeten die hebben, de kameraad vertrekt morgen en als alles niet loopt zoals het moet, kan jij er zeker van zijn dat jij je daarvoor zult moeten verantwoorden.'

En het liep zoals het moest. De reisbiljetten werden opgescharreld, mijn antieke camera werd ingeruild voor een recenter model, en ik sleepte nog een paar extra trommels film in de wacht.

'Bedankt, Andrejev, je bent fantastisch.'

'O, het is niks, kameraad Joris, je gaat een prachtige film maken, daar.'

Andrejev was de man van de Komsomols. Hij was aangewezen om in mijn buurt te blijven en de scherpe kantjes af te vijlen van de problemen waarmee we zeker geconfronteerd zouden worden. Hij was nog geen vijfentwintig jaar. Hij was een wees, een van die oorlogskinderen, een gewezen zwervertje dat de Partij tegen het lijf was gelopen zoals anderen een vrouw tegen het lijf lopen. Liefde op het eerste gezicht, kortom, maar aan zijn zwerversbestaan had hij zijn levendigheid overgehouden, een vermogen om problemen snel op te lossen, lef, en de onschatbare gave van het woord. Als hij wilde overblufte Andrejev de botste bureaucraat. Voor mij was hij een onvervangbare assistent en gedurende de maanden die we samen zouden doorbrengen bleek Andrejev een opmerkelijk organisator en reisgenoot te zijn.

Magnitogorsk lag in het hartje van de Oeral, op de grens tussen Europa en Azië. Het was het einde van de wereld. Dat was het niet alleen op de kaart maar ook in werkelijkheid. We waren beland in een maanlandschap, een eindeloos grijs land met als enige begroeiing heel kort gras, ook grijs. In deze nauwelijks golvende vlakte verhieven zich een rudimentair station, drie betonnen gebouwen die met de pompeuze term hotel werden aangeduid, een paar Kirgiezententen en een rij barakken van houten planken. Magnitogorsk was zelfs geen dorp. In Moskou omschreven de planners het als een nieuwe socialistische stad.

Onze gezichten stonden bedrukt. Behalve Skloet, de scenarioschrijver, en Andrejev bestond onze ploeg uit Shelenkov, de cameraman, Nikita, de geluidstechnicus, Herbert Marshall, een Engelse student aan het Filminstituut, als assistent, en Pera Hatkelson, de tolk. Zonder iets te zeggen keken we elkaar aan. In Moskou had ik al wel vermoed dat het leven dat ons in Magnitogorsk wachtte, uiterst primitief zou zijn. Ik had me vergist: het was beroerder dan ik in mijn wildste voorstellingen had gedacht. Iemand van ons, ik weet niet meer wie het was, wilde iets zeggen om ons gerust te stellen: ‘Kom, jongens, laten we niet bij de pakken neer gaan zitten, het is maar een eerste indruk.’

In de uren die volgden werd deze eerste indruk tot in de kleinste details bevestigd. We werden ondergebracht in een van planken vervaardigde barak, de meest berooide pioniers waardig. Van sanitair was geen sprake, de stapelbedden waren slechter dan die in een gevangenis en zo'n beetje overal krioelde het ongedierte. Andrejev, die op verkenning was uitgegaan, kwam terug met een gezicht dat in overeenstemming was met de omstandigheden.

‘Nou,’ zei hij, ‘ik geloof dat kameraad Ivens een lot uit de loterij heeft getrokken, 't is geen socialistisch opbouwproject hier, 't is een oorlogsfront.’

Ik vroeg hem: ‘Wat gebeurt er hier allemaal? Heb je iemand gezien die verantwoordelijk is?’

‘Die heb ik wel gezien, ja, maar hij heeft me zelfs geen blik waardig gekeurd. Ze gaan allemaal als gekken te keer en een rotzooi dat het is... Je zal nog wel zien.’

‘En het project, hoe ziet dat eruit?’

‘Als je hier gekomen bent om iets spectaculairs te zien, word je op je wenken bediend. Maar we moeten er wel heen en dat is het volgende probleem. Het is minstens vijf kilometer en er is geen auto, er is geen benzine en er is ook niemand die ons onder zijn hoede kan nemen. We moeten ons maar zien te redden, zo goed en zo kwaad als het gaat.’

Het was de eerste keer dat ik in zo'n verschrikkelijke toestand verzeild was geraakt. 's Avonds kregen we koolsoep en een stuk brood. En dan te bedenken dat ze ons in Moskou hadden bezworen zuinig te leven! Bij het zien van onze aarzelingen riep een arbeider ons toe: ‘Eet je soep, kameraden, aarzel niet, en laat vooral geen restje in je kom zitten, want hier weet je nooit wat de dag van morgen zal brengen, vooral niet wat het eten aangaat!’

Zo begon het avontuur in Magnitogorsk. Het zou drie maanden

duren. Drie maanden met als achtergrond dit onwrikbare decor: de steppe, de modder, de ijskoude nachten, waarin de temperatuur tot dertig graden beneden nul daalde, de kakkerlakken en de luizen die het ons onmogelijk maakten ook maar een oog dicht te doen, en overdag die duizenden mensen die deze ongelooflijke onderneming te lijf gingen zoals soldaten een vijandelijke positie aanvallen.

Op de gezichten veranderde het enthousiasme in een masker van wilde onverzettelijkheid. Vermoeidheid, sporen zweet, die werden geaccentueerd door het stof dat aan hun huid vastkleefde, verhardden de hoeken in deze jeugdige gezichten. Diep in hun oogkassen schitterden hun blikken, met een koortsachtige intensiteit. 'En, kameraden, hoe bevalt het hier in dit paradijs op aarde?' riepen die mannen. Ze lachten.

Ik zou me al snel realiseren dat deze jongens, arbeiders, technici en ingenieurs, gedreven werden door een innerlijk vuur, dat aanzienlijk verder ging dan alleen socialistische wedijver. Ze waren veroveraars en ze waren gewikkeld in een strijd tegen de krachten van de natuur. Het waren allemaal vrijwilligers, ze waren uit volkomen verschillende streken en landen gekomen. De oudsten waren nog geen vijfentwintig jaar. Ze werkten tien tot twaalf uur per dag op honderdvijftig gram vlees per week en bij iedere maaltijd kacha, boekweitpap. Ze deden het voor de Partij, voor het volk en voor zichzelf. Ik had nog nooit iets dergelijks gezien en ik was verbijsterd, niet door hun geestkracht, maar door de energie die in hen huisde en die hen ertoe bracht hun kostbare jeugd hier op deze desolate vlakte te vergooien. Ik ondervroeg er een paar, ik stelde steeds dezelfde vragen: 'Waarom zitten jullie hier eigenlijk, jullie hadden toch in Moskou kunnen blijven, het leven is daar toch gemakkelijker?' Glimlachend antwoordden ze allemaal: 'Kameraad, wat hier gebeurt is belangrijk voor het land, voor dit soort werk heb je mannen nodig, waarom zou ik het dan niet doen?' De snuggersten zeiden hier dan altijd bij: 'En jij dan, waarom ben jij hierheen gegaan? Je had je film toch evengoed in het Oekraïnezonnetje kunnen maken?'

Ik kon ze niet antwoorden: 'Als ik dit van tevoren geweten had,' want om het te weten moest je er geweest zijn. Ik was er en ik probeerde tot hun niveau op te klimmen. Het was niet makkelijk en het kostte me enige tijd. Tijd om me aan te passen, tijd om te kijken, en tijd om te begrijpen.

Het project rond de berg van Magnitaja was een titanenonderneming, een krankzinnigheid, zoals ze in Moskou zeiden. Eén hoog-

oven werkte al, een tweede naderde zijn voltooiing en iets verderop legde men de fundering voor een derde. Het was inderdaad oorlog, de geluiden waren de geluiden van een oorlog: honderden houwelen hakten de bevroren grond los, honderden pneumatische klinkhamers zetten de ijzeren platen vast en zo'n beetje overal trilde de grond van de explosies. Het was de Hel van Dante, plus de toren van Babel, plus het socialisme. Voor de muziek bij de film had ik aan een oude vriend gedacht, Hanns Eisler, maar ik had niet in de verste verte ooit bevroed dat een dergelijke herrie dit rustige pad zou kruisen. Hoe kon ik hem om muziek vragen, die deze realiteit immers vreemd zou blijven? Als ik uit Magnitogorsk terug zou zijn zou ik hem kunnen vertellen wat ik wilde, ik zou kunnen zeggen: 'O, je had dat lawaai eens moeten horen,' hij zou het nooit begrijpen. Om het te kunnen begrijpen moest hij hierheen komen, luisteren en weer weggaan, de echo van dit industriële lawaai mee naar huis nemend.

Ik telegrafeerde naar Moskou om het groene licht te krijgen en daarna stuurde ik Eisler een telegram dat hij moest komen. Hij kwam direct van Berlijn naar Magnitogorsk. Toen ik hem meenam naar het project hield hij plotseling halt en bleef onbeweeglijk en met gespitste oren staan. 'Laat me even,' zei hij tegen me. Met zijn bottines en zijn elegante mantel deed hij denken aan, hoe zeg je dat... aan olifanten in een porseleinwinkel; hij was het stuk porselein en de olifanten liepen om hem heen. De volgende dag kwam hij terug met zijn maagdelijke bladen papier en zijn potlood. Hij ging in een hoekje zitten en begon zijn muziek te schrijven. In een week had hij genoeg elementen om verder te kunnen componeren. Bij zijn vertrek zei hij tegen me: 'Joris, je kan me geloven of niet, maar dit is het meest verbazingwekkende spektakel dat ik ooit heb gezien en het zou me verbazen als ik in mijn leven ooit nog eens iets dergelijks zou meemaken.'

Voor ik uit Moskou vertrok, had Poedovkin me zijn zegen en een laatste advies meegegeven. Hij had tegen me gezegd: 'Blijf vooral niet op een algemeen niveau hangen, pik er iemand uit en laat die zich in je film ontwikkelen, anders loop je het gevaar dat je te schematisch te werk gaat.'

Ik had besloten zijn raad op te volgen. Tegen deze achtergrond van hoogovens beantwoordde Afanasejev aan onze behoeften op het punt van regie. Toen ik hem voor de eerste keer was tegengekomen had ik hem, alvorens een besluit te nemen, aan de tand gevoeld.

'Je bent Kirgies, zeg je. Ben je dan niet van hier?'

‘Jawel, jawel, dat is hier niet ver vandaan.’

Dit ‘niet ver’ werd gemeten in honderden werst, een peuleschilletje voor een bewoner van de steppe. Bij wijze van toelichting zei hij: ‘Op het moment dat er nog niemand was om die gaten te graven, waren er alleen nog maar scheppen en houwelen en de ingenieur met zijn meetschijf.’

‘De koelakken* zaten er toen al, of niet?’

‘Nee, die hondezonen zijn pas later gekomen, daar waren we mooi klaar mee.’

Afanasejev had nu op de grond gespuugd om zijn minachting te laten blijken, hij mocht de koelakken niet. In Magnitogorsk mocht niemand ze. Ze waren berooid, met hun gezinnen gedeporteerd, hun werd het zwaarste werk toegewezen en door iedereen werden ze met wantrouwen bezien. Overdag groeven ze, 's nachts saboteerden ze. Ze stuurden hun kinderen, de jongste, die vijf of zes jaar waren, op pad om ijzeren draden over de hoogspanningslijnen te gooien. Hierdoor sloeg het hele net door, het kamp werd in duisternis gehuld, het project was verlamd. Iedereen vloekte: ‘Godverdomme, alweer die koelakken!’ Dan werden er ploegen op uitgestuurd om de schade te repareren, er werden patrouilles ingesteld, maar de nachten waren donker, de steppe was uitgestrekt en die kinderen waren geslepen als vossen. Ze deden het steeds weer. De koelakken markeerden de grens van de socialistische orde. Ik vervloekte ze ook wel eens, zoals je onkruid in je tuin vervloekt. Volgens de mensen in Moskou waren ze daar om het socialisme te ‘leren’, in werkelijkheid zonnen ze slechts op middelen om het te vernietigen.

‘En toen?’ had ik hem gevraagd.

‘En toen? Eerst heb ik aan de funderingen gewerkt, met een houweel. Ik kon lezen noch schrijven, maar ik wilde leren, ik wilde een vak kennen. 's Avonds ging ik naar cursussen, ik heb met ijzeren platen leren werken en ik ben klinker geworden, en daarna heb ik doorgeleerd, ik heb met steenkool en ijzer leren werken, ik heb ijzer leren maken, kortom! Nu werk ik op de gieterij, maar ik ga nog verder. Ik kan ingenieur worden als ik wil. Nu is het mijn beurt om die oudjes te leren lezen, drie keer per week ga ik naar die tenten om ze het alfabet te leren.’

Dat was het verhaal van Afanasejev. We hadden het met hem gereconstrueerd en gefilmd. Afanasejev was een van de leden van de generatie die met één klap van de middeleeuwen in de twintigste eeuw was beland. Zijn verhaal was exemplarisch.

Het was de eerste keer dat ik een film maakte waarin een mens

de hoofdrol speelde, hetgeen geen gemakkelijke opgave was, en ook niet helemaal lukte. Om een groot aantal redenen. Technische problemen, fouten in het scenario en onhandigheden waren er oorzaak van dat het uiteindelijke verhaal niet duidelijk uit de verf kwam. Maar niettemin werden er in de film twee thema's tegenover elkaar gezet en met elkaar in verband gebracht: de bouw van een hoogoven in de woestenij en de ontwikkeling van een jonge arbeider tegen de achtergrond van het socialisme.

Na drie maanden waren we geharde pioniers. Onze huid was gelooid door vorst en zon, we waren eraan gewend geraakt de hele nacht jacht te maken op luizen en kakkerlakken, we hadden geen greintje overtollig vet, we konden met trots zeggen dat we stand hadden gehouden tegen de elementen. Toch had ik verschrikkelijk last gehad van mijn astma en ik had een begin van tyfus gehad, maar we hadden onze film af.

Deze benadering van de Sovjet-werkelijkheid zou diepe sporen in mijn leven achterlaten. Ik was er aanzienlijk meer door getekend dan door betogen en verhandelingen die getuigenis aflegden van de zegeningen van de opbouw van het socialisme. Ik was niet zo naïef dat ik de scheurtjes in het pantser niet zag: de warboel, het gebrek aan coördinatie, de koelakken, de onbeteugelde hartstochten, de onrechtvaardigheden, enkele illusies ook, en die kracht van de jeugd waardoor ze tot iedere gewaagde onderneming bereid is. Ik accepteerde die gebreken. Naar mijn idee gaf een land op dat moment - en dat zonder een zweem van twijfel - de arbeidersklasse de mogelijkheid een maatschappij op te bouwen die beantwoordde aan haar verlangens. Ik overwoog dat het hele leven door deze verandering op zijn kop werd gezet, dat chaos en anarchie onvermijdelijk waren, en het verzet ook, en dat het belangrijkste de generale lijn was. In Magnitogorsk dacht ik vaak terug aan die paar woorden van Panait Istrati. Zeker, er waren eieren gebroken, maar voor mij was de omelet bijna gaar, dat was wel duidelijk. De dag van ons vertrek stelde een boodschapper uit Moskou ons op de hoogte dat onze ploeg tot stootbrigade was gepromoveerd. Het was maar een medaille, maar voor één keer leek het me dat we die wel verdiend hadden.

De film was nog niet voltooid. Na Magnitogorsk gingen we naar Kusnetsk in Siberië, tweeduizend kilometer naar het oosten, om er de steenkoolwinning te filmen voor we naar Moskou terugkeerden. Op het moment dat ik ging monteren besloot ik nog wat aanvullende op namen te maken die ik om redenen van tijd niet ter plekke

had kunnen maken. Ik liet Afanasejev naar Moskou komen en we werkten in een studio. Deze paar verbindende scènes maakten reacties los die ik totaal niet had verwacht. In de Meshrabpom-studio huisde een literatuurbureau dat in feite functioneerde als een controle-orgaan dat toezag op het respect voor de orthodoxie. Toen deze mensen mijn rushes hadden gecontroleerd hadden ze blijk gegeven van hun reserves tegenover een film die hun dubbelzinnig toescheen. De aanwezigheid van Afanasejev had hen gehinderd en ze hadden me erop aangesproken: 'Je hebt een acteur in je film gestopt,' zeiden ze, 'dat is geen documentaire meer!'

'Natuurlijk wel,' antwoordde ik, 'alles wat erin zit vormt de directe weerspiegeling van de werkelijkheid. Afanasejev maakt het geheel alleen maar sterker.'

'Wij vinden het allemaal best, kameraad Ivens, maar als puntje bij paaltje komt is je film noch een documentaire noch een fictiefilm. Hij hinkt op twee gedachten.'

'Laat me hem nou maar monteren, dan zullen jullie wel zien.'

Ik was gewaarschuwd. Door Afanasejev naar de studio te halen en een paar opnamen met hem te maken had ik die mensen alleen maar tegen de haren in gestreken. Toen de film af was uitten ze nogmaals hun reserves, dezelfde natuurlijk, die door de ideeën van Vertov waren geïnspireerd: 'De scènes zijn te sterk voor een documentaire,' en vervolgens een ander soort kritiek, die ernstiger was: 'De held is niet positief genoeg.'

Ik was woest maar machteloos en het scheelde niet veel of dit had het eind van mijn avontuur in Magnitogorsk betekend. Het was voor intellectuelen een uiterst verwarde tijd. Er had zich een kern van puristen gevormd, mensen die onvoorwaardelijk de lijn van de Partij aanhingen en die de stelling van een absolute discipline verdedigden. Deze mensen beweerden dat alleen communistische kunstenaars in staat waren werk te scheppen dat beantwoordde aan de behoeften van het volk en van de revolutie. Het literatuurbureau van Meshrabpom verdedigde dit standpunt en slechts één man gaf blijk van een iets genuanceerdere gedachtengang - een scenarioschrijver, Kaufman. Hij had me verdedigd maar kon niet tegen al die mensen op en mijn film over Magnitogorsk werd bedreigd.

Hoe ongelooflijk het ook mag schijnen: ik werd door Stalin gered. Op dat moment verscheen in het tijdschrift *Oktober* een literair artikel van de hand van Stalin, dat plotseling enige ruimte schiep in het debat. Ik citeer uit mijn hoofd: 'Er klopt niets van de uitspraken die ik op dit ogenblik verneem over problemen die met

scheppende kunst samenhangen,' schreef Stalin. 'Het tegendeel is waar. Onze kunstenaars en onze schrijvers moeten contact zoeken met niet-communistische kunstenaars en schrijvers. Ze mogen zich niet superieur achten en mogen zich niet isoleren, ook zij hebben nog veel te leren.'

Van de ene dag op de andere lagen de kaarten anders. Kaufman kon zijn standpunt er door krijgen en mijn held Afanasejev ontsnapte aan de scharen van de censors. Ik noemde de film *Pesn O Gerojach (Komsomol)* (*Lied van de Helden*). Hij werd vertoond, goedgekeurd en zelfs uitverkoren om vertoond te worden ter gelegenheid van de vijftiende verjaardag van de revolutie. Het *Lied van de Helden* kwam op de lijst van de tien beste films van het jaar en op slag waren de mensen van Meshrabpom niet weinig trots dat ze de film van de Hollander hadden geproduceerd.

Officiële goedkeuring door de autoriteiten? Het kan zijn. In 1932 viel het me nog moeilijk op dit gebied concessies te doen. Ik had deze film heel gewetensvol, met mijn hele hart en, kan men zeggen, met mijn hele lijf gemaakt. Het was werkelijk een Ivens-film, een film over het socialisme in opmars, in de Sovjetunie, op dat moment. Toen de metro-arbeiders het voorstel hadden gedaan dat ik een film zou maken had ik tot mezelf gezegd: 'Waarom niet?' Nu zeg ik nog: 'Waarom niet?' *Lied van de Helden* is een film waar ik nog steeds helemaal achter sta.

Eindnoten:

* Smolny: dit gebouw in Sint-Petersburg was een opleidìngsinstituut voor adellijke jongedames. In 1917 werd het het hoofdkwartier van de revolutionairen vanwaaruit Lenin leiding gaf aan de opstand
* Komsomols: organisatie van de communistische jeugd van de Sovjetunie
* Koelakken: rijke boeren tegenover de massa kleine, arme en landloze boeren

Borinage, 1933

Aan het begin van dit boek heb ik me voorgenomen mijn levensverhaal niet ondergeschikt te maken aan de volgorde van mijn films. Mijn gedachtengang was: eerst het leven van Ivens, daarna komen de films wel. Maar hoe moet ik datgene los zien van mijn leven wat mijn leven is? Dat is onmogelijk. Vanaf de jaren dertig staat de film in het middelpunt van mijn activiteiten en met ingang van die tijd zal ik me mét mijn films ontwikkelen. Gedurende al die jaren, die samen een halve eeuw vormen, zijn mijn privé-leven en mijn beroepsleven nauw met elkaar verbonden geweest en kunnen mijn vriendschappen en verbintenissen, mijn liefdes en mijn politieke keuzen niet los worden gezien van welke van mijn films ook. Zo heb ik geleefd en ben ik gelukkig geweest. Vooralsnog lijkt het idee dat ik verder zou kunnen leven zonder te werken me onbestaanbaar. Toch ben ik oud en dikwijls moe, maar ik zal doorgaan tot mijn krachten het begeven. Al heel lang geleden zei een zigeunerin, toen ze me de hand had gelezen, tegen me: 'Je krijgt een mooie dood.'

'Wat is dat, een mooie dood?' vroeg ik haar.

'Niet in je bed,' antwoordde ze me.

Zo wil ik het ook. Gisteren was het China en *Yu-kong*, morgen Florence en vandaag zou ik, als ik er nog de kracht toe had, in Afghanistan willen zijn. De dag dat ik nog slechts tegenover een leegte zal staan zal ik niet meer dezelfde zijn.

In 1932 keerde ik, na Magnitogorsk, terug naar Holland en hervatte mijn bezigheden in de onderneming van mijn vader. Kort na mijn terugkeer werd ik opgebeld door Henri Storck. 'Joris,' zei deze, 'ik bel je uit Brussel, we zouden elkaar eens moeten zien, ik heb een plan voor een film en ik zou er graag eens met je over praten.'

Storck was een jonge Belgische filmer die twee korte films had gemaakt - een documentaire over Oostende, *Images d'Ostende*, in de stijl van Jean Vigo,* wiens assistent hij was, en een collage over de monumenten voor de doden uit de oorlog van 1914-1918, die *Histoire du Soldat Inconnu* heette. We hadden elkaar verschillende malen ontmoet. Storck voerde het beheer over de Club de l'Écran, de Belgische tegenvoeter van de Filmliga, hij kende mijn films, ik kende de zijne en we waardeerden elkaar genoeg om warme gevoelens van vriendschap voor elkaar te koesteren. Henri Storck was

zeer bevriend met de Belgische schilders Delvaux en Magritte en politiek gezien was hij links: hij was een aanhanger van de ideeën die door de progressieven en de communisten werden verdedigd.

Die dag zei hij tegen me: 'De Club de l'Écran heeft het idee opgevat een film te gaan maken over de toestand in de Borinage, ik ga akkoord met het idee maar het is het soort onderwerp waar ik nog nooit iets aan gedaan heb en nu dacht ik dat we die film misschien samen zouden kunnen maken.'

'De Borinage?'

'Ja, dat is het mijngebied, de situatie is daar momenteel erg beroerd.'

Ik wist niet veel over de Borinage. In de Hollandse kranten hadden verhalen gestaan over de grote staking en ik herinnerde me dat de mijnwerkers een mars op Brussel hadden gehouden. Dat was in het begin van 1932 geweest, toen ik in Magnitogorsk zat. Ik herinnerde me ook dat de staking mislukt was. Ik zei tegen Storck: 'Ja, maar die staking hebben ze verloren. Wat gebeurt er nu precies?'

'Dat zal je wel zien. Het is allemaal heel interessant. Wij denken dat het het goede moment is om een film over de levensomstandigheden van de mijnwerkers en over de hervatting van de strijd te maken. Je moet absoluut komen en het allemaal zelf bekijken.'

'Oké, ik pak de trein en ik kom.'

Het conflict dat zich in de Borinage afspeelde was een fase in de klassenstrijd in kapitalistische omstandigheden en het was exemplarisch. In juni 1932 hadden de eigenaren van de mijnen zonder nadere aankondiging besloten de lonen van de mijnwerkers te verlagen. Het was de derde verlaging in minder dan twee maanden en ze had tot een eenstemmige woedeuitbarsting onder de mijnwerkers geleid. Op 20 juni, een maandag, was er een meeting georganiseerd in Wasmes en hadden de mijnwerkers besloten met ingang van de volgende dag in staking te gaan als de maatregel niet ongedaan zou worden gemaakt. De maatschappijen hadden niet gereageerd. Dinsdagmorgen lagen de acht schachten van Wasmes er verlaten bij en werd het merendeel van de andere putten in de Borinage, die van Cuesmes, van Frameries, van Quaregnon eveneens stilgelegd. De beweging had een grote vlucht genomen en binnen enkele dagen staakten er vijfenveertigduizend mijnwerkers, niet alleen in de Borinage, maar ook in Bergen, Luik en Charleroi. De staat van beleg was afgekondigd, het leger had positie gekozen rond de putten, gendarmes patrouilleerden met de bajonet op het geweer en op straat reden dag en nacht pantserwagens rond.

De arbeiders in de andere Belgische industriesectoren gaven blijk van hun sympathie, er vonden solidariteitsstakingen plaats in de metaalindustrie, bij de spoorwegen en in de havens en met de mars op Brussel van 250.000 arbeiders bereikte de staking een hoogtepunt en voelde de regering haar positie in gevaar gebracht. Er stond een crisis voor de deur, maar de bazen wilden nog steeds van geen wijken weten. Vanaf dat moment begonnen de sociaal-democraten via toespraken en het doen van loze beloften de beweging te ondermijnen. De mijnwerkers voelden zich bedrogen en in de steek gelaten en met de staking ging het even snel bergafwaarts als ze eerder gegroeid was. In juli was het afgelopen. De mislukking was totaal en de gevolgen waren dramatisch. Tijdens de hierop volgende weken namen de mijneigenaars grondig wraak. De schapen werden meedogenloos van de bokken gescheiden. De mijnwerkers die een actief aandeel hadden gehad in de staking werden ontslagen, uit hun huizen gezet en op een zwarte lijst geplaatst die in heel België werd verspreid. Onderdrukking werd de regel, terreur, in praktijk gebracht door knokploegen, werd de systematisch toegepaste methode. Bedreigd, vervolgd en verslagen slikten de mijnwerkers het dictaat van de ondernemingen. Nog nooit eerder was hun moreel zo laag geweest.

Zo was de grote staking, die zich in 1932 in de Borinage had afgespeeld, verlopen. Een nederlaag en een les. Een jaar later kon men aan de stand van zaken deze mislukking scherp aflezen. Overal zag men vermoeidheid en wanhoop op de gezichten, overal zag men groepen mensen zonder werk, men maakte zich geen illusies. Als men zijn problemen ter sprake bracht had men het over zijn teleurgestelde verwachtingen. Bij de begrafenis van een mijnwerker die aan het inademen van mijngas was gestorven liep achter de lijkwagen de berusting mee. Geen woede, geen opflakkering van opstandigheid, deze mensen leken wel verpletterd. Dood en ellende schenen aanvaard te zijn als een onvermijdelijk lot, als een noodlot. 's Avonds verdronken de mannen hun wanhoop in slechte sterke drank. Ze werden agressief, kwaadaardig en bitter, en het einde was altijd dat er onderlinge vechtpartijen uitbraken.

Toen ik in de Borinage aankwam was mijn eerste indruk zo somber dat ik aanvankelijk dacht dat het onmogelijk zou zijn er een film te maken. Zelfs de natuur leek in overeenstemming met de ellende van deze mensen: ze was zwart, stoffig, vermorzeld onder een oneindig grijs licht. Het was een sinister geheel.

Het mijnbekken van de Borinage was vrijwel uitgeput. Dit vorm-

de een verklaring voor de houding van de maatschappijen en voor de staat van verwaarlozing waarin het merendeel van de putten zich bevond. Enorme bergen steenkool, beschermd met prikkeldraad, torenden boven de stadjes uit. Degenen die aan de voet van al deze rijkdom woonden waren dezelfde mensen die hem uit de aarde hadden gewonnen. Maar ze konden er niet bijkomen. De steenkool onderging de weerslag van de crisis en liever dan hem voor een lage prijs te verkopen of aan de mijnwerkers te geven lieten de eigenaren hem daar wegrotten. Toch stierven de mijnwerkers 's winters van de kou. De hoeveelheid steenkool die ze kregen toegewezen, was belachelijk klein en niet zelden was men getuige van het schouwspel dat gezinnen de luiken van hun huizen sloopten om er hun kachel mee te stoken. Gewapende mannen waakten dag en nacht met hun honden. Er hadden incidenten plaatsgevonden, bewakers hadden dieven betrapt en ze doodgeslagen. Hierop waren arrestaties en huiszoekingen gevolgd. Van welke kant men het ook bekeek, de Borinage vormde het perfecte voorbeeld van het onrecht van het kapitalisme. De crisis liet haar werkelijke gezicht zien en ze was meedogenloos.

Vincent van Gogh was in zijn tijd ook naar Wasmes gekomen. Van Gogh was toen een jonge protestante evangelist die zich wijdde aan het verzachten van de ellende. Vanuit Wasmes had hij zijn broer zeer bewogen brieven geschreven waarin hij de mijnwerkers van de Borinage had beschreven. ‘De arbeiders aldaar zijn meestendeels lieden vermagerd en verbleekt door de koorts, en zien er vermoeid en uitgemergeld uit, verweerd en vroegtijdig verouderd, de vrouwen vaal en verlept over het algemeen. Rondom de mijn armoedige mijnwerkerswoningen, met een paar doode bomen geheel zwart berookt, en dorenheggen, mestvaalten en aschhoopen, bergen onbruikbare steenkool enz... De lieden hier zijn zeer ongeletterd en onwetend, kunnen meestendeels niet lezen, doch tegelijk verstandig en vlug in hun moeilijk werk, moedig en vrij, klein van postuur maar vierkant in de schouders, met sombere diepliggende ogen. Zij zijn handig in veel dingen, en werken verbazend veel.’

Het was een rake beschrijving. Ze kwam overeen met wat ik na mijn aankomst had gezien. Niettemin was er een verschil; in weerwil van de verloren staking, in weerwil van de huisuitzettingen en de bedreigingen waren de mijnwerkers bereid opnieuw strijd te leveren om toegang te krijgen tot de steenkool. Er had zich een comité gevormd, een eenheidsfront met katholieken, socialisten en communisten. Deze mensen wilden de strijd weer opvatten, en met

hen zouden we gaan samenwerken en *Borinage* gaan maken.

Wanneer ik nu *Borinage* weer zie ontdek ik er fouten, of liever gezegd gebreken in, details die, doordat ik ze steeds weer gezien heb, de tand des tijds niet hebben doorstaan. Het is niet zo belangrijk, maar het irriteert me en ik denk bij mezelf: 'Wat zou het nu makkelijk zijn dit soort dingen te vermijden!' Dan vergeet ik echter de werkelijkheid van die tijd. Deze fouten waren onvermijdelijk, ze waren deel van de omstandigheden. Want ook al was *Borinage* een geëngageerde film, het is geen moment een makkelijke film geweest. In alle opzichten werden ons beperkingen opgelegd; we zaten krap in onze tijd, we zaten krap in ons geld en we moesten op alle fronten slag leveren: de voortdurend aanwezige politie, het sociale establishment, dat niet zo duidelijk zichtbaar was, ons gebrek aan zelfvertrouwen en de alomtegenwoordigheid van deze menselijke ellende die ons vrijwel voortdurend opstandig maakte.

In *Borinage* kon een groot aantal situaties niet direct worden gefilmd. Hoe film je een huisuitzetting? Dat was onmogelijk: de woningen waren eigendom van de ondernemingen. Na de staking waren de mijnwerkers en hun gezinnen eruit gejaagd en we moesten de hele zaak reconstrueren. Dit soort regie, in de omstandigheden waarin we ons bevonden, met arbeiders die niet bereid waren gewillig de rol van gendarme te spelen, kon alleen maar gebrekkig zijn, maar het was wel nodig, wilden we een deel van deze werkelijkheid laten zien. En dat wilden we, Storck en ik. Anderzijds kregen we de kans authentieke scènes op te nemen die sindsdien standaardvoorbeelden in dit genre zijn geworden. De scène bijvoorbeeld waarin de jonge mijnwerker aan het eind van de week zijn loon aan zijn moeder geeft. We waren toevallig getuige van dit voorval, we werden erdoor getroffen en kwamen de week daarop terug om het te filmen: de moeder neemt het loon van haar kind aan en maakt er kleine stapeltjes van, een voor de huur, een voor verwarming, een voor het wasgoed. Toen ze aan het eten toekwam, was er bijna niets meer over.

Tijdens het werken aan *Borinage* ontdekte ik een nieuwe dimensie van het vak, de dimensie die ik later creatief onderzoek heb genoemd. Het is iets wat uitsluitend een filmer, en meer in het bijzonder een documentairefilmer, kan. Het gaat om de vraag hoe men de werkelijkheid scherp en met een volledige geestelijke openheid kan observeren, hoe men er de kern uit kan halen en hoe men die op het moment zelf op de film kan overbrengen in een filmtaal die zo eenvoudig mogelijk moet zijn. Misschien kent een schilder die aan

een bepaald thema werkt dit soort spanning ook, maar voor mij was het nieuw. Toen ik het *Lied van de Helden* opnam, beschikte ik over genoeg tijd en middelen. In Wasmes was iedere seconde, ieder detail onvervangbaar. We moesten ze zien te pakken, we moesten voortdurend op scherp staan en we mochten niets essentieels missen. De technieken die we gebruikten voor het opnemen van *Borinage*, waren precies het tegendeel van die welke ik twee jaar daarvoor had gebruikt en ontwikkeld in een opdrachtfilm voor Philips, *Philips-Radio*.

Wanneer ik het over *Borinage* heb, zeg ik vaak: 'Met deze film heb ik een draai van honderdtachtig graden gemaakt.' Dit slaat dan op de films die eraan vooraf waren gegaan - *De Brug, Regen, Branding* - maar vooral op *Philips-Radio*, die het ideale voorbeeld en het uiterste vormde van een ander soort filmen, waarmee ik me met veel plezier bezighield en waarmee ik mijn brood kon verdienen. *Philips-Radio*, dat was nog de maatschappij Capi, het gezag van mijn vader, èn het jaar dat mijn vader, bij mijn terugkomst na mijn eerste reis naar de Sovjetunie, niets anders had weten te zeggen dan: 'Het is een schandaal, de bolsjewieken hebben mijn zoon uitgebuit!', waarop ik niets had geantwoord.

Het was in 1930 gebeurd. Ik had mijn koffer uitgepakt en was naar mijn kantoor teruggegaan en had me voorgenomen dat ik mijn vader voortaan met daden van repliek zou dienen en niet meer met woorden. Het conflict tussen ons had een hoogtepunt bereikt. Mijn vader kon mijn politieke engagement moeilijk accepteren. In zijn ogen ging ik met de verkeerde mensen om en het communisme boezemde hem angst in. Te vaak zei hij tegen me: 'Het is heel slecht voor onze zaken. De mensen zeggen dat je een communist bent. Dat kan niet, een zakenman moet neutraal zijn, we kunnen het ons niet veroorloven boven onze deur een rode vlag uit te steken, dat zou rampzalig zijn. Wij mogen alleen de vlag van het koningshuis uithangen en dan nog heel discreet.'

Ik zei hem: 'Ja, je hebt helemaal gelijk, maar wat wil je nu eigenlijk?'

Mijn vader zuchtte. Voor de zoveelste maal stak hij een redevoering af die ik al uit mijn hoofd kende: 'Wat ik wil? Ik wil heel eenvoudig dat deze zaak draait, ik wil dat iemand hem overneemt. Als mijn zoons ervandoor gaan, wat moet er dan van de zaak worden? Je broer Wim heb ik al aan de wetenschap geofferd, van jou dacht ik dat je een verstandig en redelijk mens was. Ik heb je toch alle kansen gegeven. Nu ligt de toekomst van het gezin in jouw

handen. Als jij er nu ook nog vandoor gaat, heb ik niemand meer.'

Ik vatte zijn toespraak niet al te tragisch op, ik wist al dat ik weg zou gaan, maar er was iets dat me tegenhield.

Op een middag had de publiciteitsdirecteur van Philips me gebeld en was ik naar Eindhoven gegaan, waar we een afspraak hadden gemaakt. Het toeval had gewild dat hij lid was van de Filmliga. We kenden elkaar en meteen had ik hem gevraagd: 'Waarom bel je me eigenlijk, ik weet zeker dat jij weet dat ik net uit de Sovjetunie terug ben en dat...'

'Ja,' had hij me geantwoord, 'dat weten we, je komt net bij de Rooien vandaan. We hebben hier veel over die reis gesproken en... Inderdaad, het zijn communisten, maar ze maken daar waanzinnig goeie films en we dachten dat als Poedovkin en de anderen je hebben uitgenodigd om je films te kunnen zien, dat je dan wel je gewicht in goud waard moet zijn.'

Het was een soort logica die niet helemaal vrij was van cynisme, maar de redenering was wel onweerlegbaar. Hij had nog tegen me gezegd: 'We willen een film waar we eer mee inleggen. We wenden ons tot de kunstenaar. Beschouw jezelf maar als een schilder aan wie we vragen een groot fresco over de onderneming te maken. De film moet mooi zijn, sterk, gevoelig; binnen dat kader ben je vrij te doen en te laten wat je wilt.'

Ik had even nagedacht en daarna was ik akkoord gegaan. Om een heleboel redenen. In de eerste plaats was het de eerste keer dat ik de gelegenheid kreeg een belangrijke film te maken en geld te verdienen. Ten tweede was het een manier om mijn vader te laten zien dat het maken van reizen naar de Sovjetunie niet noodzakelijkerwijs zinloos hoefde te zijn en tegelijkertijd bood het me de mogelijkheid mijn schuld aan hem te voldoen. Tenslotte zou ik in een omgeving kunnen werken die ik slecht kende, met arbeiders, aan een onderwerp dat niet oninteressant was, en met professionele middelen.

Toen ik met de mensen van Philips de inhoud van de film vaststelde, bracht ik meteen de arbeiders ter sprake. 'Die mensen werken in de fabriek, maar ze leven daar buiten, en voor mij is dat één geheel,' had ik hun gezegd. Het was een manier om blijk te geven van mijn bedoeling de levensomstandigheden van de arbeiders ter sprake te brengen en te filmen. Op dat punt maakte ik me illusies, want de directie van Philips paalde meteen het terrein af waarop ik werkzaam mocht zijn: 'Meneer Ivens,' werd me gezegd, 'binnen de onderneming heeft u *carte blanche*, maar we verzoeken u zich

niet te bemoeien met het privé-leven van het personeel. Buiten de poorten van de fabriek doet u niets.'

Ik zag wel in dat het geen zin had de Don Quichot uit te hangen; ik moest akkoord gaan met deze clausule of de opdracht weigeren. Ik accepteerde het dus; ik wist dat ik een briljante film zou maken, met gebruikmaking van alle technische en artistieke virtuositeit die ik op kon brengen, maar tegelijkertijd zou proberen dichter bij de arbeiders te komen, bij hun standpunten, om hun arbeidsomstandigheden in de fabriek te laten zien. In deze geest begon ik aan de opnamen.

De opnamen duurden vier maanden. Ik deed het serieus en methodisch. In die tijd was ik erg technisch georiënteerd en ik had besloten dat de film gebaseerd zou zijn op onderzoek naar effecten en trucages en de aanwending van de meest geperfectioneerde middelen. Ik nam er rustig de tijd voor en ik zorgde voor een mooie fotografie door veel zorg te besteden aan de vlakverdeling en de keuze van het licht. Het visuele aspect ging voor het denken. Als er in de film dan al geen uitdrukkelijke mening verkondigd mocht worden, dan zou hij toch in elk geval mooi zijn. Ik schreef een gedicht, ik speelde met het materiaal dat Philips me ter beschikking had gesteld, en iedere keer dat het me mogelijk was zocht ik toenadering tot de mensen die aan het werk waren en filmde ze met in mijn achterhoofd de herinnering aan hetgeen een Sovjet-arbeider me op een dag had gezegd nadat hij *De Brug* en *Regen* had gezien. 'Waarom film je geen gezichten, ben je er soms bang voor of zo? Als je ze zou filmen zoals je voorwerpen filmt, zou je heel sterke films kunnen maken.'

Ik probeerde een sterke film te maken en soms slaagde ik daarin. Bepaalde functionarissen van Philips was dit ook niet ontgaan. Aan het eind van de opnameperiode had ik een selectie uit mijn rushes laten zien alvorens met monteren te beginnen. De oude Philips was erbij, de man die met zijn gloeilamp het bedrijf begonnen was. De projectie van het materiaal dat ik gefilmd had ontroerde hem en hij verklaarde: 'Meneer Ivens, u heeft mijn fabriek goed aangevoeld, het is goed zo.' Zijn medewerkers legden minder gevoeligheid aan de dag en reageerden koeler. Een vrouw, een diensthoofd, zei tegen me: 'Als ik al die beelden zo zie, lijkt het me dat als u ze op een bepaalde manier achter elkaar zet, u heel goed een bolsjewistische film over onze onderneming kunt maken, al die beelden zijn dubbelzinnig.'

Die vrouw had geen ongelijk, de beelden die ik gemaakt had

konden heel goed tegen Philips gebruikt worden. Het waren dikwijls keiharde beelden. Veel van de mensen die ik had gefilmd verrichtten de hele dag dezelfde handeling. Ze werkten aan de lopende band; de vermoeidheid, de afstomping vielen van hun gezichten af te lezen en sommige opnamen waren werkelijk ondraaglijk. Men voelde hoe de mensen er werden versleten en enigszins verwijtend berustten. Wanneer de glasblazer buiten adem recht in de camera keek hield zijn blik een bittere aanklacht in. Deze man had tegen me gezegd: 'De meesten van ons werken tot hun vijfenveertigste. Dan is het afgelopen, dan zijn we op en doen ze ons als oude schoenen de deur uit.'

Toen de film voltooid en geaccepteerd was maakte Philips er kopieën van. Het werd een ramp. Van de veertig exemplaren die over de hele wereld werden verspreid werden er maar zeven geaccepteerd. De andere filialen stuurden de film terug. Ze waren hevig verontwaardigd. 'Deze film is een schande,' stond er in de telegrammen, 'er staan veel te veel negatieve beelden over de onderneming in en voor onze reclame is hij niet te gebruiken.'

De Philips-leiding kon deze mislukking maar moeilijk verwerken. Ze voelde het als een belediging, ze kwamen bij mij verhaal halen en probeerden me de verantwoordelijkheid voor de schipbreuk in de schoenen te schuiven. Het scheelde geen haar of ze hadden me een proces aangedaan. Het was een geluk dat mijn broer Wim, die van meet af aan toezicht had gehad op de hele affaire, me bij de ondertekening van het contract had gesuggereerd in het contract een clausule op te nemen waarin mijn positie als kunstenaar en schepper van de film werd vastgelegd. In deze clausule werd ongeveer het volgende gesteld: 'Het betreft een film die onder verantwoordelijkheid van de maker wordt vervaardigd en de film zal worden geaccepteerd zoals de maker hem aflevert.' Hier viel niets tegenin te brengen en vanuit dit standpunt geredeneerd was iedere aanval op de film onmogelijk. *Philips-Radio* - zo luidde de titel - was een film die onder verantwoordlijkheid van de maker werd uitgebracht. Technisch gesproken was het een vlekkeloze film en ik had me gehouden aan alle beperkingen die me waren opgelegd. Philips kon niets tegen me beginnen.

Toen de film in Parijs werd vertoond, ontvingen de critici en het publiek hem voor wat hij werkelijk was: een visueel gedicht en in laatste instantie een aanklacht. Ze hadden de oorspronkelijke titel terzijde geschoven en hem *Symphonie Industrielle* herdoopt. Zo verliep het avontuur van *Philips-Radio*, een opdrachtfilm waarin ik

had geprobeerd mijn gevoelens over bepaalde omstandigheden waaronder arbeiders moesten werken, tot uitdrukking te brengen. Deze gevoelens werden door velen gedeeld. Op het moment dat er geluid bij de film werd gemaakt, in studio Tobis in Parijs, had René Clair, die op dat moment de laatste hand legde aan *A Nous la Liberté*, de eerste gemonteerde kopie gezien en erop aangedrongen dat zijn ploeg hem eveneens zou zien. De manier waarop ik die aan hun lopende banden geketende mannen en vrouwen had gefilmd wekte hun verbazing. Je hield aan de beelden een gevoel van onontkoombaarheid over: de halffabrikaten lopen langs de arbeiders en op zich is deze beweging een kracht die die van de mens te boven gaat. Ze kunnen de band niet sneller laten lopen, noch langzamer, en nog veel minder hem stilzetten. De mens wordt door dit tempo beheerst, geconditioneerd.

In de Borinage verleenden de mijnbouwondernemingen ons geen toestemming om in de mijnen of in de buurt van de putten te filmen. Het was precies het tegendeel van Philips en zijn adagium: 'Buiten de poorten van de fabriek doet u niets.' In Wasmes en de aangrenzende putten probeerden de mijneigenaren het ons van het begin af onmogelijk te maken op hun terreinen te filmen.

Aanvankelijk hadden we ons voorgedaan als een filmploeg die daar was om enkele journaalbeelden op te nemen. Al heel snel begon men onze aanwezigheid verdacht te vinden, werden onze bedoelingen duidelijk en stuurden de bazen hun knokploegen en politiegroepen achter ons aan. Het was niet echt gevaarlijk maar wel vreselijk hinderlijk. In die tijd verplaatsten politieagenten zich per fiets, in groepen van twee of drie, en ze reden de hele dag rond, op zoek naar ons, met de order ons op heterdaad te betrappen, onze apparatuur in beslag te nemen en ons te verbaliseren.

We konden niet anders dan een clandestien leven leiden. Soms logeerden we bij de bewoner van het huis, soms in een hotelkamer, nooit meer dan twee nachten achtereen op dezelfde plaats en nooit hadden we een camera of film bij ons. Iedere dag hadden we een afspraak met een vriend die uit Brussel kwam om de belichte stukken film mee te nemen en in veiligheid te brengen. Dit waren noodzakelijke voorzorgen als we wilden dat de film ooit voltooid zou worden. Voor Storck, die Belgisch staatsburger was, stond er niet zoveel op het spel. Hoogstens een boete. Als Hollander riskeerde ik het land uitgezet te worden. Dit was niet zo ernstig, maar die dreiging was voortdurend aanwezig, en ik stelde er veel prijs op tot het eind te blijven om de opnamen van de film te kunnen afronden.

Dit spelletje was trouwens niet zonder pittoreske voorvallen. Men moet zich die gendarmes voorstellen, rondpeddelend door de mijnwerkerswijken. Ze hielden halt, ondervroegen de mensen, maar niemand had ons gezien. De mijnwerkers stuurden ze van het kastje naar de muur het district door, met de woorden: ‘Tsja, nu u het zegt, we hebben wel eens gehoord dat er hier fotografen aan het werk zijn, maar hier hebben we ze nog nooit gezien.’

Toch werd ik een paar keer op het matje geroepen. Dan verliep het gesprek altijd op dezelfde wijze. De gendarmes vroegen:

‘Waar is uw camera?’

‘Wat voor camera?’ vroegen we dan.

‘U maakt toch een film met de mijnwerkers, of niet?’

‘Met de mijnwerkers? Natuurlijk niet! We doen onderzoek en we maken een paar foto's, dat is alles.’

Die foto's, dat ging nog, daar hadden we toestemming voor. Onze kwelgeesten zochten onze camera's maar die vonden ze niet. Ten einde raad gingen ze dan in de aanval. ‘En u, meneer Ivens, wat doet u hier eigenlijk? U bent toch Nederlands staatsburger en filmer? Dat zegt men tenminste.’

‘Ik? O, ik help meneer Storck een beetje bij zijn werk, dat is alles.’

Het kostte hun uitsluitend tijd, en ons ook. Op zekere dag liep dit spelletje niettemin bijna mis en het scheelde niet veel of we waren op heterdaad betrapt, met de camera in onze hand. Die dag stond ik in een groepje mijnwerkers, ik filmde met mijn Kinamo en plotseling, midden in een opname, griste een energieke vuist de camera uit mijn handen. Op dat soort momenten kan ik vreselijk zijn. Ik draaide me om, klaar om degene die zijn vingers naar mijn camera had durven uitsteken tot de orde te roepen. De Kinamo was al ver weg, ik zag hoe hij van hand tot hand uit mijn buurt verdween, de mijnwerkers gaven hem aan elkaar door zoals men emmers water doorgeeft om een brand te blussen. Voor ik de tijd had om me te realiseren wat er gebeurde stonden er twee gendarmes tegenover me. ‘Meneer Ivens, uw papieren alstublieft. Wat doet u hier?’

‘Niets bijzonders, ik praat met de mijnwerkers.’

Ditmaal durfden de gendarmes de camera niet ter sprake te brengen. Om hem te vinden hadden ze alle mannen daar moeten fouilleren. En daartoe waren ze niet bevoegd.

In de loop van de weken die we in de Borinage doorbrachten leefde ik zij aan zij met de mijnwerkers. Iedere dag verkeerden we in hun nabijheid en 's avonds kwamen we bijeen in het huis van een

van hen en zaten we uren te praten. De film, waarmee wij waren begonnen, werd steeds meer hun film. Op een avond, tijdens een van deze werkbijeenkomsten, zei een van de mijnwerkers tegen ons: ‘Het is prachtig wat u hier allemaal doet, maar een maand geleden, voor u hier aankwam, hebben we een demonstratie gehouden ter gelegenheid van de geboortedag van Karl Marx. Het is jammer dat u daar niet bij was om het te filmen. Het was de moeite waard.’

‘Een demonstratie?’

‘Ja, hier. We hebben gedemonstreerd, we liepen achter het portret van Karl Marx. Er was ook politie, maar die hebben geen vin verroerd, ze waren met te weinig mensen. U heeft onze Karl Marx nooit gezien? Een vroegere mijnwerker heeft hem geschilderd.’

Toen ik het portret zag werd ik getroffen door de blik. Marx had de ogen van een mijnwerker, ze bezaten de schittering en de intensiteit van hen die gedoemd zijn in de duisternis te leven. Ook zijn baard zag er heel anders uit, de krullerige overvloed had plaatsgemaakt voor iets gekwelds, de haren hadden iets naar binnen gekeerds. Toch was het Marx, zonder enige twijfel, een Marx die een gedaanteverandering had ondergaan onder invloed van de werkelijkheid zoals die zich aan de mijnwerkers van de Borinage voordeed.

Het was zo verleidelijk; ik kon er geen weerstand aan bieden. Storck en ik keken elkaar aan en we dachten allebei hetzelfde. Laat Dzjiga Vertov maar naar de hel lopen met zijn theorieën! We moeten die demonstratie in de film hebben en we zullen er een reconstructie van maken.

We kenden geen enkele aarzeling. Een paar honderd mijnwerkers bij elkaar roepen om ze in een optocht door de arbeiderswijken te laten demonstreren, terwijl we nota bene in de gaten werden gehouden en gezocht werden - het was werkelijk een gotspe. Wat kon het ons schelen! Een paar dagen later troffen we de voorbereidingen voor onze geregisseerde scène. De mijnwerkers kwamen in kleine groepen van drie of vier zoals ze dat gewoon waren; ze wandelden zo'n beetje rond of praatten met elkaar alsof het de meest vanzelfsprekende zaak van de wereld was en op een bepaald teken begon iedere groep te lopen. Aan het hoofd van de stoet liep een mijnwerker die het portret van Karl Marx droeg. Dit was onze kans en we begonnen te filmen. Storck en ik vroegen ons af hoe de mijnwerkers zich voor de camera zouden gedragen. Het was de eerste keer dat we het waagstuk ondernamen een dergelijke scène op te nemen, en aangezien het om een reconstructie ging, konden we nergens zeker

van zijn. Na verloop van enkele minuten merkten we dat die mannen en vrouwen zich geheel lieten meeslepen. Ze demonstreerden uit volle overtuiging en dachten geen moment meer aan onze camera's, ze waren ze vergeten. De demonstratie mocht voor ons dan geregisseerd zijn, voor de mijnwerkers was dat in het geheel niet het geval. Hun werkelijkheid won het van onze kunstgrepen.

Als ik nu met een jonge regisseur praat zeg ik dikwijls: ‘In dit vak ontwikkel je je terwijl je een film maakt, en als het achter de rug is ben je niet meer dezelfde.’ Dit gold in het bijzonder voor *Borinage*. In het begin ontbrak het ons aan zelfvertrouwen, we waren geïntimideerd door de mijnwerkers, hun levensomstandigheden maakten grote indruk op ons en we durfden hen niet te filmen. 's Avonds zeiden Storck en ik tegen elkaar: ‘Hoe komen we dichter bij ze? Hoe krijgen we ze zover dat ze mee gaan werken aan onze film? Het lukt ons nooit, we worden door te veel dingen van elkaar gescheiden.’

Henri Storck was verontwaardigd over alle ellende. Op een ochtend zei hij tegen me: ‘Joris, ik heb een titel bedacht, *Misère au Borinage* (*Ellende in de Borinage*).’ Ik was het niet met hem eens. De ellende was er weliswaar, ze was er duidelijk zichtbaar, maar ik wilde haar niet te veel op de voorgrond plaatsen. Ik was me bewust van de armoede en de berooide staat waarin deze mensen leefden, maar dat was geen ellende, niet echt. Deze mannen en vrouwen waren waardige mensen. Afgezien van de omstandigheden die hun waren opgelegd, afgezien van hun wens zich hieraan te ontworstelen en in afwachting van betere tijden, aanvaardden ze deze beperkingen en trachtten ze te leven en gelukkig te zijn.

Het probleem was van ideologische aard. We waren naar de Borinage gegaan om een film te maken over de levensomstandigheden van de mijnwerkers. We moesten verder kijken dan de ellende, we moesten de verloren staking vergeten, we moesten verder kijken dan de directe werkelijkheid. De meest politiek bewuste mijnwerkers brachten ons aan het verstand dat een verloren staking geen nederlaag is waarna men geen enkele hoop meer dient te koesteren. Deze mensen lieten de wapens niet zakken, enkele waren lid van de Partij, de overige niet, maar uit ieders mond hoorde men dezelfde woorden: ‘Nee, het is niet zo dat alles verloren is, kijkt u maar om u heen, we beginnen van voren af aan, om steenkool te krijgen, voor betere levensomstandigheden, voor hogere lonen, voor een menswaardig bestaan! Er worden al weer acties gevoerd en er zullen er meer volgen.’

Dat klopte. Storck en ik realiseerden ons ten volle dat er een nieuw begin werd gemaakt. Zeker, de mijnwerkers waren afgemat, maar ze hadden de moed niet opgegeven. Ons mededogen veranderde in opstandigheid. Dat was maar goed ook, want als we waren blijven steken in een pessimistische visie op de Borinage, als we niets anders hadden kunnen uitbrengen dan 'Het is afgrijselijk, het is vreselijk,' had de film nooit de overtuigingskracht gekregen die de mijnwerkers ervan verwachtten.

Toen Bertolt Brecht enkele jaren later de film zag, haalde hij er direct de kern uit. Hij zei me: 'U heeft een voorbeeldige film gemaakt. Met als uitgangspunt een verloren staking heeft u laten zien dat er in werkelijkheid niets verloren is.' Feitelijk hadden we hier zelf maar weinig aan hoeven doen. Storck en ik hadden slechts de beweging gevolgd.

Ook onze esthetische visie onderging de invloed van deze realiteit. De ellende en de armoede lieten zich makkelijk uitbeelden en we waren ons ervan bewust dat we de valstrik van een esthetiserende benadering moesten zien te omzeilen. Uit ieder beeld moest een aanklacht spreken en geen medelijden. Bovendien werkten we onder grote druk: door gebrek aan tijd en als gevolg van de omstandigheden. Het was ondenkbaar dat we meer aan regie konden doen dan het strikt noodzakelijke, het was onmogelijk tegen die mensen te zeggen: 'Doe eens zus of zo,' of: 'Doet u dat nog eens, alstublieft.' We moesten de taferelen meteen filmen zoals ze zich voordeden. Heel vaak dachten we dat het niet goed genoeg was, niet voldoende bewerkt, maar we konden niet anders. Onze film ontleende zijn stijl aan deze onhandigheden. Naar aanleiding van *Borinage* heeft men wel de term 'verlegen camera' gebruikt. Dat is echter maar een filmersfrase. De waarheid was dat we de gevangenen waren van een bepaalde werkelijkheid. Als we al een stijl schiepen dan is dat geheel buiten ons om gegaan.

Deze stijl, zo naakt mogelijk, bijna beschouwend, werd voor de burgerlijke pers het voorwendsel tegen de film en tegen mij van leer te trekken. De critici wezen de film zonder meer af: 'Dat is geen kunst meer!' riepen ze uit. In normaal taalgebruik wilde dit zeggen: 'Dit is geen spel meer.' En ze lichtten hun gedachtengang toe: 'Ivens heeft zich aan de arbeidersklasse verkocht. Dit heeft niets meer gemeen met *De Brug* of *Regen*. Waar is de plastische fijnzinnigheid van Ivens gebleven? *Borinage* is een statische, koude en leugenachtige film.'

De toon was gezet. *Borinage* was een militante film, een geënga-

geerde film, die van burgerlijke zijde reacties opriep. Maar het was ook een getuigenis en wij - Storck en ik - verkeerden in de mening dat het publiek de film als zodanig zou accepteren. Natuurlijk niet het grote publiek, het publiek in de commerciële bioscopen, maar het publiek dat gevormd werd door de vakbonden, linkse politieke kringen en vooral het publiek van de filmclubs.

De filmclubs meden *Borinage*. De film leek hun niet in overeenstemming met de leerstellingen van de filmkunst die op dat moment opgeld deden, en de puristen van de zevende muze verwezen hem naar een niemandsland waarvan de grenzen uiterst vaag waren. Pas later, veel later, werd *Borinage* in de kringen van filmliefhebbers geaccepteerd, niet om zijn politieke waarde of strijdbaarheid, maar als kunstwerk. Deze verschuiving in de beoordeling heeft me altijd geërgerd. Toen na een voorstelling de mensen naar me toekwamen en zeiden: 'Schitterend, hoe hebt u dat op kunnen brengen? Die afstandelijkheid, die verlegen camera, dat is toch werkelijk ongehoord voor die tijd,' had ik veel zin om hun te antwoorden: 'Houdt u alstublieft uw mond! U weet niet waar u over praat.'

Wat de vakbonden en linkse kringen betreft speelde er nog iets anders mee. Zonder dat er leuzen of grote woorden werden gebruikt legde *Borinage* de vinger op de demobiliserende rol van de vakbondsfunctionarissen die afkomstig waren uit de sociaal-democratie. Er werd machteloosheid, zo geen verraad geconstateerd. *Borinage* werd in Brussel vertoond voor een groot publiek waaronder zich vakbondsvertegenwoordigers en partijfunctionarissen bevonden. Vandervelde* en zijn sociaal-democratische vrienden waren er aanwezig. Die dag reageerde het publiek gunstig en *Borinage* werd ontvangen als een belangrijk politiek en artistiek evenement. Toch verhieven zich gedurende de erop volgende dagen ter linkerzijde stemmen die de draagwijdte van de film wilden beperken. Men hoorde er het standpunt van de sociaal-democraten in doorklinken: 'De heer Ivens, een Hollander, waagt het ons hier in ons eigen land een lesje te komen geven! In ons land is van dit soort toestanden geen sprake. *Borinage* is een propagandafilm die vanuit een partijdige visie is gemaakt.'

In Holland werd de film, afgezien van enkele voorstellingen in politieke kringen die dicht tegen de communistische Partij aan hingen, verboden en de reacties werden gekenmerkt door een heftigheid die scherp contrasteerde met het Hollandse flegma. 'Wat doet Ivens eigenlijk nog in dit land,' schreef het merendeel van de journalisten, 'we dachten dat hij naar Rusland was vertrokken om

er de werkelijk grote film te leren kennen. Maar het tegendeel is het geval! Hij heeft met de communisten aangepapt om bij hen zijn licht op te steken. Het resultaat is treurig. Niet alleen is Ivens een partijdig kunstenaar geworden maar hij heeft bovendien zijn talent verloren.'

Van de ene dag op de andere bevond ik me in een politiek getto, en ik was veroordeeld zonder dat er een mogelijkheid tot beroep bestond. Ik herinner me nog heel goed dat mijn vader geen weerstand kon bieden aan de verleiding. Op een avond, toen we elkaar in een gang tegenkwamen, pakte hij me bij mijn arm en, die stevig vasthoudend, zei hij: 'Ze hebben gelijk, je hebt maar één echte film gemaakt in je leven, *De Brug*, en meer zul je er ook in je hele leven niet maken.' Het zijn de laatste woorden die ik me nog van hem herinner.

Het was een harde ervaring. Harder dan ik verwacht had. Deze belediging bracht me ertoe beslissingen te gaan nemen die ik al zo lang op de lange baan had geschoven. Zonder nog te aarzelen schudde ik alles af wat ik jarenlang met me mee had gesleept: mijn vader, mijn verantwoordelijkheden, mijn verplichtingen en mijn wortels. Om deze reden zeg ik dat met *Borinage* mijn leven een wending van honderdtachtig graden heeft gemaakt.

Als ik was doorgegaan in de geest van *De Brug* of *Regen* had ik de virtuoos van de camera in dienst van de Kunst kunnen worden. Best mogelijk! Misschien was ik de dichter van de Bruggen geworden, was ik naar Brooklyn Bridge of de Golden Gate gegaan om vervolgens thuis te komen met elegante films die het publiek hadden betoverd. Of had ik de wereld afgereisd om de grote regen te filmen, de moessons, de rivieren, de oceanen, en al die Hollanders te bewijzen dat ik wel degelijk die kunstenaar met zijn geraffineerde techniek en gevoeligheid was. Een kunstenaar die bewondering verdiende. Ik had ook de man van de Philipsen kunnen worden. Ik had een linkse intellectueel kunnen blijven, ik had in mijn eigen land kunnen blijven en door kunnen gaan met het maken van opdrachtfilms voor de grote ondernemingen. Dat was allemaal heel goed mogelijk. Binnen enkele jaren zou ik de specialist van de industriële films zijn geworden.

Ik heb nooit iets gevoeld voor een dergelijk soort zelfmoord. Ik heb de Hollanders rustig hun ongenoegen laten uiten en ik heb hun de rug toegekeerd. De deur van Holland was voor me dichtgeslagen. In een zo klein land, waar alles meteen bekend wordt en een klein groepje mensen aan de touwtjes trekt, was het duidelijk dat ik

problemen zou krijgen met het vinden van werk. *Borinage* was mijn politieke identiteitsbewijs geworden en in het vervolg werd ik met wantrouwen bezien. Met ingang van die dag wist ik dat ik contact zou moeten zoeken met de mensen. Niet op de manier zoals ik dat met Philips of zelfs met het *Lied van de Helden* had gedaan, die op zijn wijze ook een opdrachtfilm was geweest, maar zoals ik het kort daarvoor met de mensen in de Borinage had gedaan. Ik moest toenadering zoeken tot de onderdrukte mens die een eind wil maken aan zijn staat van onderdruktheid, ik moest zo te werk gaan dat zijn stem, die zo weinig gehoor kreeg, luider zou klinken en dat de hele wereld hem zou horen.

Deze keuze was van fundamentele betekenis. Voor ik met Holland zou breken moest ik echter eerst een film afmaken, of liever gezegd omwerken: *Zuiderzee*. Deze film over de bouw van de grote dijk en de drooglegging van de Zuiderzee, waaraan ik in 1930 begonnen was en waarvoor ik, naarmate het werk vorderde, opnamen had gemaakt, had ik gemonteerd tot een stomme film van twee uur, waarin de strijd van de mens tegen de zee werd getoond. Sindsdien waren er een heleboel zaken anders komen te liggen en kwam de film niet meer overeen met de wijze waarop ik tegen de wereld aankeek. Ik wilde er opnieuw mee aan het werk en hem veranderen.

Voordat er een begin werd gemaakt met de drooglegging van de Zuiderzee hadden de Hollanders al eeuwen strijd gevoerd in de hele delta, ten westen en ten zuidwesten van de Zuiderzee, een gebied met meren en moerassen waarin de vele vertakkingen van de Maas en de Rijn verliepen. Vierhonderd jaar eerder hadden de Hollanders dit waterrijk de oorlog verklaard en er nieuwe grond gewonnen. Eerst door het aanleggen van dijken rond de meren, vervolgens door deze met behulp van windmolens en kanalen droog te leggen. Voor dit gigantische karwei waren een wel zeer Hollandse hardnekkigheid en geduld nodig geweest. Jaar in jaar uit legt men zo dijken aan, de wind brengt de molens in beweging, de molens pompen het water weg en transporteren het naar een eerste kanaal. Om dit water naar de zee te vervoeren, waarvan het waterpeil hoger staat, brengen andere molens het over naar een tweede kanaal enzovoort. Het lijkt eenvoudig. Je zou zeggen dat het voldoende is als er genoeg molens en kanalen zijn en als er genoeg wind is, en dat de tijd dan de rest doet. Het probleem wordt ingewikkelder wanneer dit drooggelegde land, dat heel dikwijls wel vier of vijf meter onder het zeeoppervlak ligt, op niveau moet worden gebracht en zo moet worden gedraineerd dat het waterpeil zo constant is dat het niet meer dan

een klein aantal centimeters varieert. Deze door de natuur opgelegde wet is voor iedereen dezelfde en iedereen moet ermee werken en er zich naar schikken. Meteen al toen de Hollanders met dit karwei begonnen, sloten ze in deze zin zeer strikte overeenkomsten en men kan zeggen dat het ontstaan en de verdere ontwikkeling van de democratie in Holland dit gemeenschappelijk belang bij het pasverworven land als uitgangspunt hebben gehad.

Perceel na perceel zijn deze polders bij de oude Hollandse kuststreek gevoegd. Toen de delta eenmaal was drooggelegd, bleef alleen nog die immense oppervlakte over die door de zee werd ingenomen: de Zuiderzee en de wateren tussen de Zeeuwse eilanden. De Hollanders moesten echter tot de twintigste eeuw wachten tot ze de mogelijkheid onder ogen konden zien dat ze dit probleem serieus en met enige kans van slagen aan konden pakken.

Net als in het geval van de meren en de moerassen moest deze binnenzee, voordat het water eruit gepompt kon worden, in een meer worden veranderd; dan pas kon het water eruit en de zee ingepompt worden. De bouw van de grote dijk en de afzonderlijke kleinere dijken vormde het beslissende stadium in deze gigantische onderneming. In het begin van de jaren twintig werd ermee begonnen en het kostte meer dan tien jaren van harde arbeid van tienduizend mensen, die in dag- en nachtploegen werkten en strijd leverden tegen de zee tot de laatste bres gedicht was en de Zuiderzee van de Noordzee was gescheiden. Dit nieuwgevormde meer hoefde men nu alleen nog in vakken in te delen en deze de een na de ander leeg te pompen. De oude molens waren vervangen door elektrische pompen, maar het principe was hetzelfde: eerst het water wegpompen, daarna de grond de gelegenheid geven langzaam te ontzilten en vervolgens de grond bouwrijp maken en bewerken.

Over dit gevecht ging de film *Zuiderzee*. Het hoogtepunt ervan werd gevormd door de sluiting van een van deze dijken. Op 28 mei 1932 had ik dit historische moment, waarop het zeewater zich door de laatste bres stort, gefilmd. Deze sequentie is een bekend bravourestuk van de documentaire film geworden. Om het te filmen had ik, in mijn angst een belangrijke fase in deze strijd te missen, drie camera's rond mijn onderwerp opgesteld. Ik verkeerde in de mening dat ik, om de dramatische spanning van deze strijd te kunnen registreren - het geweld, de plastische schoonheid, de onzekere afloop - ieder van de volgende elementen afzonderlijk moest filmen: de zee, het land en de mens met zijn machines. Zo ging iedere camera functioneren als een advocaat die een bepaalde zaak bepleit:

je had de camera van de zee, de camera van het land en de camera van de mens. In 1932 was dit principe van alomtegenwoordigheid nieuw. Ik had het als een noodzaak gevoeld, zonder overigens erg zeker te zijn van het resultaat. Uit dit principe van filmen vloeide een montageprincipe voort dat ook een standaardvoorbeeld in het genre is geworden, en ook nu nog beschouw ik deze beeldenreeks, uit oogpunt van dramatiek, als een van de meest geslaagde uit mijn loopbaan als documentairefilmer. Het lijkt op een bokswedstrijd tussen twee even sterke tegenstanders, een periode van spanning tijdens welke men niet weet wie zal winnen. Bij iedere slagenwisseling heeft degene die de laatste klap heeft uitgedeeld nog alle kans. Maar het land wint, het land houdt stand! Een sterkere golf dan de andere overspoelt de dijk en sleept alles met zich mee. Er wordt geaarzeld, de kracht van de zee beheerst het beeld. Maar de mens grijpt opnieuw in, de zee trekt zich terug, geeft de strijd op. De mens en het land hebben het gevecht gewonnen.

Het logische besluit van *Zuiderzee* werd gevormd door de eerste oogst. Men was getuige van het draineren van het land, van de bouw van de eerste boerderijen, van het zaaien en van de oogst. Het was het *happy end* na tien jaar hard werken.

Maar in tien jaar was de wereld veranderd. De geschiedenis bood bij wijze van conclusie een ander eind. In 1932 klopte de wereldcrisis op de deur van het oude Europa. In 1934 brak de paniek uit. De duizenden arbeiders die aan de dijk hadden gewerkt, waren nu werkloos. In de hoofdsteden kelderden de graankoersen en liever dan de oogsten met verlies te verkopen vernietigden de graankooplui ze. Men smeet het net geoogste graan in zee, elders liet men de melk over de wegen stromen of verbrandde men koffie in de stookketels van de locomotieven. Zo zat de kapitalistische orde in elkaar: het gelukkige einde van *Zuiderzee* kwam niet met de werkelijkheid overeen.

Ik had dus besloten de montage van *Zuiderzee* opnieuw ter hand te nemen en pregnanter te maken door er een andere dimensie - een sociale en politieke - aan toe te voegen. Deze lijn werd versterkt door de muziek die door Hanns Eisler werd geschreven. Het was wat ik de derde acte noemde en op deze wijze is *Zuiderzee Nieuwe Gronden* geworden, een kortere, meer geconcentreerde en dramatischer film, die geladen was met een politieke betekenis waarvoor de geschiedenis me het scenario leverde. Tegenover beelden van de couponknippers en beursmensen in Londen en New York stelde ik andere beelden, die de verwoestingen toonden die

de honger in de wereld aanrichtte. ‘Nee, het graan wordt niet verbouwd om gegeten te worden, het wordt verbouwd om ermee te speculeren,’ zo luidde een zinsnede uit het commentaar. Onder de actuele documenten waarop ik de hand had weten te leggen bevond er zich een waar men zag hoe Rockefeller zijn instemming betuigde met de uitspraak van de voorzitter van de US Farm Board, de heer Legg: ‘Een vet en levenslustig varken vreet evenveel graan als een gezin van vijf personen. Voer uw graan dus aan de varkens. Dat is goedkoop.’ Zo zag ik de zaken en ik schreeuwde mijn verontwaardiging uit.

Nieuwe Gronden was de druppel die de emmer deed overlopen. Zij die *Borinage* nog hadden geaccepteerd of zij die hem hadden willen vergeten zoals men een jeugdzonde vergeet, waren niet bereid de nieuwe versie van *Zuiderzee* te verdedigen. Ze vielen me op hun beurt aan. ‘Waar bemoeit die Ivens zich eigenlijk mee?’ riepen ze. ‘Hij is een oproerkraaier geworden. Hij wil met behulp van onze dijk de hele wereld aanklagen! Laat hij weggaan, laat hij naar de Rooien gaan om het socialisme te bezingen! Ivens is een schande voor Holland.’

Nieuwe Gronden werd in Parijs voltooid en gepresenteerd. Toen de Franse censoren er hun goedkeuring aan moesten hechten raakten ze in verwarring. Ze riepen me erbij. Waarom? Misschien om een soort compromis te vinden, misschien om er coupures in aan te brengen? Het kan zijn, maar de discussie was van korte duur. Deze mensen, die zeer eerbiedwaardig en ook van zekere leeftijd waren, vreesden in een politiek debat verwikkeld te raken. Op spijtige toon deelden ze me hun vonnis mede: de film werd verboden. Om zich te rechtvaardigen waren ze zo welwillend me enige uitleg te geven: ‘Meneer Ivens, we kennen uw films, *Regen* en *De Brug*, we hebben uw talent zeer weten te waarderen, maar nu, deze film, dat kan niet meer. We kunnen hem het publiek niet laten zien: hij is veel te realistisch.’

In minder dan twee jaar had ik zowel de belangstelling van een progressieve avant-garde gewekt als de banbliksems over me afgeroepen van een kritiek die de burgerlijke waarden verdedigde. Voor de laatste soort mensen was ik een gevaarlijke communist geworden die het spookbeeld van de revolutie opriep. Het was het einde van een tijdperk, in ieder opzicht het eind van een stadium, misschien het begin van een ander? Inmiddels kon ik niets meer beginnen in Holland, in België en, in zekere zin, evenmin in Frankrijk. In Duitsland was het nazisme aan de macht, in Italië het fascisme. Waar kon

ik heen? In Europa waren alle deuren voor me gesloten. Bleef over de Sovjetunie. Ik kreeg een uitnodiging van studio Meshrabpom, die me voorstelde mee te werken aan een plan voor een film over Dimitroff. Zonder aarzelen ging ik erop in.

In Moskou kwam ik in een meer gespannen, minder broederlijke atmosfeer terecht. De december voor mijn aankomst, in 1934, was Kirov, de partijsecretaris van Leningrad, vermoord. Sindsdien heersten er achterdocht en wantrouwen in de wandelgangen, deden er de meest tegenstrijdige, op fluistertoon uitgesproken geruchten de ronde. Sommigen beweerden dat Stalin deze tragische gebeurtenis had georganiseerd, anderen beweerden met stelligheid het tegendeel. Het was moeilijk achter de waarheid te komen, het was moeilijk het te begrijpen, het was moeilijk om niet te voelen dat het regime een roerige periode doormaakte. De Staat en het socialisme werden bedreigd en er vond een scheiding der geesten plaats tussen diegenen die deze twee van binnenuit wilden vernietigen en hen die ze onvoorwaardelijk trouw bleven. De bedreiging was het trotskistische complot, en de trouw werd verpersoonlijkt door Stalin en de Partij. Over Magnitogorsk werd me verteld: 'Toen jij aan het filmen was hebben ingenieurs de bouw gesaboteerd, de hoogovens zijn gescheurd.' Ik had er moeite mee het te geloven en toch leek het me dat het waar was, om me heen waren mijn vrienden ervan overtuigd. Poedovkin, die ik weer ontmoette, was nu gereserveerder. Op gehinderde toon had hij me gezegd: 'Nee, je kan me beter niet komen opzoeken. We zien elkaar wel in de studio.' Ook Eisenstein scheen problemen te hebben. Hij was bezig met de opnamen voor *De Weide van Bejin*. Dzjiga Vertov was bezig met de afronding van *Drie Liederen over Lenin*.

Ook Anneke had ik weer gevonden. Ze was die twee jaar in Moskou gebleven, waar ze voor de linkse Hollandse bladen was blijven schilderen en tekenen. 'Het is een moeilijke tijd,' had ik haar gezegd toen ik haar terugzag. 'Heel moeilijk, Joris. Het is een moeilijke overgang. We moeten het zien vol te houden.'

Anneke was, als Partijlid, zeer betrokken bij de werkelijkheid van het communisme. Ze had een absoluut vertrouwen in de Partij en de Sovjetunie, en ze zou nog verschillende jaren in Moskou blijven wonen en werken. Later, begin 1939, toen we elkaar in Parijs terugzagen, zou ze me met een half woord te verstaan geven wat ze toen allemaal had doorgemaakt: 'Joris, je hebt geen idee. Er zijn daar vreselijke dingen gebeurd. Het is maar goed dat je niet gebleven bent, je zou beslist problemen hebben gekregen.' Maar in die maand

maart, in 1935, koesterde ze nog geen enkel vermoeden en ik evenmin. We stonden achter Stalin, we waren voor de Sovjetunie, voor de revolutie.

In de omgeving van Jalta ontmoette ik Dimitroff weer. Ik kende hem al, ik had hem in 1930 in Berlijn heel even ontmoet en toen hij me zag, herinnerde hij zich mij en mijn astma onmiddellijk. 'Je zal het hier zwaar krijgen,' zei hij me, 'het is hier erg vochtig.' Dit geheugen en deze aandacht voor mensen waren kenmerkend voor Dimitroff.

Georgi Dimitroff was een gewezen Bulgaarse typograaf die secretaris-generaal van de Derde Internationale was geworden. In februari 1933 had hij te maken gekregen met het complot dat geleid had tot de brandstichting in de Rijksdag in Berlijn. Hij was gearresteerd en in staat van beschuldiging gesteld, maar tijdens het proces werd zijn onschuld bewezen. Hij had Duitsland echter moeten verlaten. De film, die door Gustav von Wangenheim - een regisseur van het Berlijnse theater - werd voorbereid, had het leven van Dimitroff tot onderwerp, met als centraal thema het Rijksdagbrandproces. De film, die zich nog slechts in het stadium van plannenmakerij bevond, had al een titel: *Borjets* (*De Vechter*).

Ik streek een paar maanden in Moskou neer om aan het scenario te werken. In principe was het mijn taak om Von Wangenheim, die immers een theaterman was, met mijn ervaring als cineast voor fouten te behoeden. Onze ontmoeting verliep niet even plezierig als men had kunnen verwachten. Wangenheim was een autoritaire man, en al snel gaf ik me rekenschap dat onze samenwerking een beperkt karakter zou krijgen.

Aan deze periode heb ik eigenlijk alleen de herinnering overgehouden aan Dimitroff, die voor een politiek functionaris onverwacht scherpzinnig en gevoelig bleek te zijn. In de loop van onze gesprekken maakte hij grote indruk op me. Onze betrekkingen waren van een bijna ontwapenende eenvoud. Dimitroff kon vol aandacht en hartelijk zijn en beschikte over de gave de mensen die met hem samenwerkten op hun gemak te stellen. Deze eenvoudige manier van optreden stond in scherpe tegenstelling tot het gewicht van zijn verantwoordelijkheden. Dimitroff beschikte binnen het regime over veel macht. Gedurende de tijd dat we aan het scenario van *De Vechter* werkten, bereidde hij de grote toespraak over de volksfronten voor, die hij op het zevende congres van de communistische Internationale zou uitspreken. Het zou het grote keerpunt in de politiek van de communistische Partij van de Sovjetunie worden.

Om een antwoord te vinden op de opkomst van het fascisme moesten de communisten toenadering zoeken tot de andere linkse krachten en samen met hen overgaan tot de vorming van volksfronten. Dimitroff was degene die deze nieuwe strategie had uitgewerkt.

In weerwil van de belangstelling die ik voor het project van *De Vechter* koesterde, wist ik dat ik niet veel meer zou kunnen doen dan dit eerste schrijfwerk. Het leek me een zware opgave nauwer met Wangenheim samen te werken en al snel had ik besloten me uit het project terug te trekken zodra het scenario af zou zijn. Mijn beslissing werd verhaast door een uitnodiging van de American Film Alliance, die me het voorstel deed een reeks lezingen te houden en mijn films te vertonen. In februari 1936 vertrok ik uit Amsterdam naar Le Havre.

Voor ik aan boord ging van de Île de France bracht ik een bezoek van een paar dagen aan Parijs. Ik trof er Germaine en haar vrienden en vriendinnen weer aan. Germaine woonde op dat moment boven aan de boulevard Saint-Michel, vlak bij het Luxembourg. Haar appartement was een zeer levendige ontmoetingsplaats; Jacques Prévert, André Malraux, Renaud de Jouvenel en Léon Moussinac waren er de trouwe stamgasten. Voor die mensen was ik nog niet de Vliegende Hollander maar eenvoudigweg Joris Ivens, de Hollandse documentairefilmer die *Regen, De Brug, Borinage* en *Nieuwe Gronden* had gemaakt. We ontmoetten elkaar en praatten over onze plannen. Een seizoen lang deed het gerucht de ronde dat Malraux en Ivens aan de verfilming van *La Condition Humaine* zaten te werken. Het waren niet meer dan geruchten die door journalisten de wereld in waren geholpen. Tijdens die paar dagen in Parijs ontmoette ik ook Jean Renoir en zag ik Mannus Franken en zijn vrienden, de groep dichters, schrijvers en acteurs die bijeenkwam in een café in de rue Soufflot, in de schaduw van het Panthéon, ‘le Maheu’ geloof ik dat het heette.

In februari 1936 verkeerden Parijs en Frankrijk in de koorts van de verkiezingen voor de wetgevende vergadering, die in het teken van de Eenheid waren geplaatst. Het Volksfront was in opmars. Ik herkende er de hand van Dimitroff in, de eenheid van heel links om de opkomst van het fascisme te bestrijden.

Eindnoten:

* Vigo, Jean: Frans regisseur (1905-1934), maker van de films *Zéro de conduite* en *l'Atlantide*
* Vandervelde, Émile: Belgisch politicus (1866-1938), lid van de Arbeiderspartij en van de Tweede Internationale. Destijds parlementslid voor de socialisten

New York/Hollywood, 1936

Als een Hollander eens iets anders wil in zijn leven is Amerika nooit ver weg. Sinds de dag dat een verre voorvader op veroveringstocht Manhattan verkocht voor een fles jenever heeft wel iedere Hollander minstens een keer in zijn leven gedroomd over dit verloren land. Ik had er zelf, als kind, ook van gedroomd, met mijn Indianen. Toen was ik het verder vergeten en nu keerde ik er terug.

Toen ik uit Amsterdam was vertrokken, was ik zo blut dat ik van een vriend de tweehonderdvijftig dollar had moeten lenen die men van de Amerikaanse immigratiedienst moest kunnen laten zien. Afgezien van mijn films had ik niets bij me dan een kleine koffer met enige persoonlijke spullen.

Ik was precies op het punt aangeland waarop de balans van mijn leven doorsloeg van de ene wereld naar de andere. Ik begon aan een nieuwe fase en ik vermoedde nog totaal niet dat deze volledig aan mijn ambities zou beantwoorden. Amerika vormde voor mij geen doel op zich. Het kwam niet bij me op Amerikaans staatsburger te worden, maar ik voelde wel dat de krachten die in me huisden een weg naar buiten zouden vinden, in welke omstandigheden dan ook. Het was een tegelijkertijd hoopgevend en beangstigend gevoel. Uiteindelijk bleef alleen de hoop over. Ik had een schoksgewijs verlopen, weliswaar actieve doch chaotische periode achter de rug, in de loop waarvan ik geprobeerd had mijn plaats op het oude continent te vinden. Het waren de naweeën van *Borinage*, het eindpunt van een gedaanteverandering die begonnen was... Wanneer was die eigenlijk begonnen? In de schoolbanken? In Rotterdam, met die inconsequente filosofiedocent? In Berlijn, na mijn ontmoeting met Germaine? In Moskou? In Magnitogorsk? Het was niet zo belangrijk, ik was zonder gevoelens van spijt vertrokken.

In Amsterdam was het werkelijk helemaal misgelopen. Mijn vrienden hadden zich op discrete wijze van me gedistantieerd, en ik geloof dat ook mijn vader de wens koesterde dat ik maar weg zou gaan. Ik had mijn blazoen op ondraaglijke wijze besmeurd. Mijn moeder had van haar kant de beproeving aanvaard zoals ze wel vaker dingen aanvaardde. ‘Laat hem maar, als hij denkt dat het goed is,’ had ze gezegd. Bleef over Helen. Ook zij had voor de film gekozen, en het werk had ons nog nader tot elkaar gebracht. Ze had een

absoluut vertrouwen in de dingen die ik ondernam, ze respecteerde mijn politieke ideeën en ze had mij evenzeer nodig als ik haar. Dit was het evenwicht in onze verhouding. We hadden afgesproken dat ze zich, zodra ik me zo'n beetje geïnstalleerd zou hebben, in de Verenigde Staten bij me zou voegen.

Eind februari 1936 kom ik in New York aan. Als ik van boord ga, onderga ik de schok van de Nieuwe Wereld, de mythe wordt werkelijkheid. Dit Amerika is het Amerika van Franklin Delano Roosevelt en zijn 'Brain Trust',* het Amerika van na de crisis, dat, sinds de vreselijke 'zwarte donderdag' van 24 oktober 1929, een uitweg probeert te vinden uit de grote depressie. Met Franklin Roosevelt, die in 1932 is gekozen, heeft Amerika zijn president gevonden. Roosevelt is de man van de 'New Deal'* en van het economisch herstel.

Ik had over de Verenigde Staten behoorlijk vastgeroeste ideeën. Als we het in Moskou over New York hadden zeiden de mensen die de stad kenden altijd: 'New York is een fata morgana. Van veraf biedt het een fantastisch schouwspel. Als de zon ondergaat, weerkaatsen de wolkenkrabbers het licht en zie je alleen maar goud. Als je dichterbij komt verdwijnt het goud en wordt alles zwart.'

Als ik New York beter leer kennen zie ik ook het zwart, maar ik onderscheid er de nuances in. Het zijn mijn eerste indrukken en die zijn belangrijk. Ik moet wel toegeven dat Amerika van nabij gezien niet overeenkomt met het cliché dat ik ervan in me omdraag. Ik ontdek New York en New York geeft zich volledig bloot aan de man die ik ben, filmer en revolutionair, met zijn ideeën, zijn gevoelens en zijn emoties. De emoties winnen het van de ideeën. Het is een tegelijkertijd verpletterende en opwindende stad, ellendig en grandioos, het is een kracht die ik nooit vermoed had. New York is een spektakel. Ik loop er rond en voel in mijn verwardheid dat Amerika heel wat ingewikkelder en verbazingwekkender zal blijken te zijn dan ik aanvankelijk geloofd had. Op slag bezwijkt de muur van generalisaties zonder dat ik daar iets voor hoef te doen, de werkelijkheid is sterker en maakt korte metten met vooropgezette ideeën. Ik weet dat ik me een nieuw beeld van Amerika zal moeten vormen, van een Amerika dat overeenstemt met wat ik zie.

Wat ik niet weet, is dat dit intermezzo heel wat langer zal gaan duren dan ik me op het moment dat ik van boord ga kan indenken. Ik zal er negen jaar blijven. In die negen jaar zal ik *Spanish Earth* (*Spaanse Aarde*), *The 400 Million* (*De 400 Miljoen*) en *Power and the Land* (*Elektriciteit op het Platteland*) maken, zal de tweede

wereldoorlog plaatsvinden, zal ik naar Canada gaan, naar Hollywood, en - het begin van een volgende fase - naar Indonesië. Mijn verblijf in de Verenigde Staten is belangrijker geweest dan men in het algemeen aanneemt, belangrijker dan ik lange tijd zelf gedacht heb.

De American Film Alliance, die me had uitgenodigd, was een vereniging in New York, zowel een filmclub als een organisatie die films over de universiteiten distribueerde. In die tijd liep de Amerikaanse documentaireschool in vergelijking met Europa erg achter. De film werd overheerst door de filmindustrie van Hollywood en afgezien van Robert Flaherty en nog enkele filmers die werk hadden gemaakt dat een geïsoleerde positie innam, bestond de documentaire praktisch niet. Teneinde zich te verweren tegen de hegemonie van Hollywood hadden de filmers groepen gevormd en deze groepen begonnen nu een zekere invloed te krijgen. Hun centrum bevond zich in New York en in hun kringen belandde ik toen ik met mijn films in New York arriveerde. Ik had alles bij me wat ik tot dan toe gemaakt had: *De Brug, Regen, Symphonie Industrielle*, het *Lied van de Helden, Borinage* en de laatste versie van *Zuiderzee, Nieuwe Gronden*.

Mijn films brachten dit publiek, dat voornamelijk was samengesteld uit filmers en intellectuelen, in contact met een genre dat in de Verenigde Staten zo goed als onbekend was. Maar heel weinigen kenden het werk dat door de Europese avant-garde werd gemaakt, of het nu om Ruttmann en de Duitse school ging, om de Fransen Delluc, Dulac, Clair en Vigo of om de Engelse documentaristen; in het beste geval hadden ze er misschien over horen spreken, maar slechts enkelen hadden het werk van deze mensen gezien.

Mijn werk werd zodoende al na de eerste voorstellingen als een nieuwtje beschouwd en mijn films hadden een stimulerende werking op de filmers en de theoretici van de jonge documentaireschool van New York. De reacties waren erg gunstig en - het is immers een land waar men nooit iets half doet - dit had direct gevolgen. De journalisten maakten zich tot woordvoerders van deze eerste successen en Richard Watts, de recensent van de *New York Herald Tribune*, schreef: ‘Het zijn originele films en Ivens is een authentiek regisseur, die er persoonlijke ideeën op nahoudt, inventief is en fantasie heeft. Hij is een cineast die met de grootste aandacht gevolgd dient te worden.’ In diezelfde periode trok de *New York Times* een parallel tussen mijn films en de eerste schilderijen van Van Gogh, en maakte de *National Board of Review* me een van

de grootste complimenten die hij kon uitdelen: ‘Uitzonderlijk en op zijn werkterrein zonder weerga.’

Ik werd ook uitgenodigd naar Hollywood te komen. Het is echter een hele afstand van New York naar Los Angeles en de American Film Alliance had - zodat ik wat geld kon verdienen - een lezingentournee langs een aantal Amerikaanse universiteiten voor me georganiseerd. Ik ging dus op reis door de verschillende staten en deed achtereenvolgens Boston, Darmouth, Chicago, Detroit, Buffalo en Syracuse aan. Helen was me inmiddels achterna gereisd. In Chicago hadden we besloten met het verdiende geld een auto te kopen en ons op de autowegen te wagen. Het was een oude Pontiac en Helen was een niet erg geroutineerde chauffeur. Ze reed die enorme auto in een slakkegang en veroorzaakte heel wat ergernis onderweg. En wat dan nog! We hadden geen haast en zetten onze omzwervingen door de Verenigde Staten van Amerika, richting Hollywood, voort zonder ooit harder te gaan dan dertig mijl per uur, geloof ik.

In Hollywood vond de presentatie van mijn films plaats in het *Film Theatre*. Ik werd verwelkomd door een ontvangstcomité een beroemdheid waardig. Acteurs, scenarioschrijvers en producenten, in welk gezelschap zich mensen bevonden als King Vidor, Von Sternberg, John Ford, Cromwell, Lubitsch en Mamoulian maakten hun opwachting om te zien wie nu precies die Hollander was die kans had gezien met zijn ‘filmpjes’ zonder acteurs, zonder regie en zonder budget de verbazing van de New Yorkse recensenten te wekken. Ik was het onderwerp geworden van de nieuwsgierigheid van deze mensen, van wie de meest nederige niet minder dan duizend dollar per week verdiende. Deze nieuwsgierigheid was begrijpelijk. In enkele weken had ik de Amerikanen beter leren kennen. Een beetje. Ze konden warm lopen voor iets nieuws, ze konden zich er oprecht voor interesseren, maar het moest wel een succes zijn en als het dat niet was, was het gebeurd. Ze waren blasé noch sceptisch, stonden open voor ieder initiatief en van het eerste begin af gaven ze ostentatief blijk van hun maniakale liefde voor de democratie. In het dagelijks leven kreeg dit concreet gestalte in de vorm van een zekere frisheid in de relaties tussen mensen. Mensen die ik slechts één keer had ontmoet, met wie ik slechts enkele woorden had gewisseld, klampten me de volgende dag al aan met: ‘Hé, Joris, hoe is het?’ Soms was het een wat verbijsterende ervaring. Onder deze oppervlakte gedroegen de Amerikanen zich uiterst pragmatisch. Ze waren getekend door het kapitalisme en koesterden een bijna ziekelijke vrees voor mislukkingen en halve maatregelen. Alles leek mogelijk

in dit land. Ik weet nog dat ik in een brief schreef: ‘Hier is alles mogelijk, zowel het slechtste als het beste. De radio en de pers hebben zo'n invloed op de mensen dat binnen enkele weken, binnen enkele dagen soms, het hele land van mening kan veranderen. In de ogen van een Amerikaan is maar een ding belangrijk: dat datgene waar hij aan begint, ook lukt.’

Mijn films gaven hun genoeg reden tot verbazing. Ze contrasteerden ingrijpend met hetgeen er op dat moment in Hollywood werd geproduceerd en al de dag na de presentatie stelde het *Screen Writers Guild* zijn kolommen open voor een uitgebreide discussie over dit onderwerp. Tot mijn verbazing kon ik er het volgende in lezen: ‘Na de presentatie van de film verlieten we de zaal, er meer dan ooit van overtuigd dat een film geregisseerd dient te worden door iemand die van het leven en de werkelijkheid houdt. Wij, Hollywood-filmers hebben hier net een treffende demonstratie van mogen meemaken. Ivens maakt zijn films voor het grote publiek, voor het publiek dat zelf midden in de werkelijkheid staat en wenst dat de films die men het biedt, verband houden met dit werkelijke leven. Juist hierom zijn de films van Ivens actuele films. Omdat deze werkelijkheid erin wordt geregistreerd, tonen ze ons die ook, door de ogen van een bijzonder cinematografisch talent en met behulp van alle middelen waarover de zevende muze beschikt. Men vindt in deze films schoonheid en gruwelijkheden, vervoering en schanddaden, macht, eenzaamheid. Al zeven jaar werkt deze kunstenaar op deze wijze; met zijn sobere en directe kunst toont hij ons de tegenstellingen tussen de mensen, de tegenstelling tussen de mens en de natuur en vervolgens weer de strijd van de ene mens tegen de ander.’

Het was in die tijd in Hollywood *bon ton* om linkse ideeën te verkondigen. Links zijn betekende voor een producent of een scenarioschrijver echter nooit zoveel. Het was een mooi gevoel en nauwelijks meer dan dat. Als een van die gerenommeerde regisseurs toevallig drie maal het woord democratie in zijn scenario opnam, beschouwde hij zichzelf al als een revolutionair. Maar deze toonzetting, om niet te zeggen deze mode, was een gegeven feit en de grote maatschappijen als Warner waren al lijsten met verdachten aan het opstellen.

In deze zeer Hollywoodse sfeer zou ik enkele weken leven. Sommigen mochten me dan met welwillende sympathie bezien, anderen hadden me al ondergebracht in de categorie gevaarlijke communisten. Ik moest me dus voor de eersten interesseren en de tweede

groep negeren. Ik was naar Hollywood gekomen om mijn films te laten zien en om over mijn ervaringen in de Sovjetunie te vertellen. Ik werd voor parties uitgenodigd en voorgesteld als degene die net uit Moskou terug was, die Poedovkin en Eisenstein had ontmoet en in de steppen van de Oeral een film had gemaakt. In de loop van deze zeer mondaine avonden vertoonde ik dan een of twee films en beantwoordde vervolgens de vragen die me werden gesteld.

Tegen deze acteurs, scenarioschrijvers, producenten en advocaten zei ik dat de stichting van een socialistische staat een moeilijke weg was, bezaaid met valkuilen, maar dat ik het gevoel had dat in Rusland de Sovjet-revolutie het pleit had gewonnen. Ik zei hun dat de Sovjetunie een land was waarin het gevoel van collectiviteit overheerste, dat de meerderheid van de mensen ermee instemde op de nu ingeslagen weg verder te gaan en dat de Sovjet-maatschappij beslist een toestand van evenwicht zou vinden. Ik zei hun verder dat voor mij, een Hollander van burgerlijke afkomst, die katholiek was opgevoed, de oriëntatie op de wereld, de vooruitgang, de moraal en het geluk van de mensen meer kansen leken te hebben in een maatschappij waarin egoïsme en persoonlijk gewin door het systeem waren verslagen. Tenslotte zei ik hun dat men in het socialistische Rusland nog sporen vond van het oude regime maar dat in weerwil van alle fouten, alle onvolmaaktheden en soms het machtsmisbruik de Sovjet-maatschappij zich op een hoger plan bevond dan de Amerikaanse.

Ze waren geïnteresseerd en luisterden naar me. In het algemeen gesproken wisten ze weinig over de Sovjetunie, de Russische film en het socialisme. Met het optreden van de regering-Roosevelt en met de nieuwe sociale politiek die door de *brain trust* van de president werd gevoerd, was de situatie een heel klein beetje gunstiger komen te liggen voor het verspreiden van progressieve linkse ideeën. Het communisme was voor de Amerikanen weliswaar nog steeds de rode duivel die ze boven alles wantrouwden, maar de mensen tot wie ik me richtte, aanvaardden mijn standpunten in ieder geval. Vooral de intellectuelen, de anderen in mindere mate. De producenten, de agenten, de juristen, de journalisten, die samen meer dan driekwart van de fauna van Hollywood uitmaakten, waren te zeer deel van het systeem om zich voor iets anders te interesseren dan voor het verdienen van geld.

Dit was een van de zaken die me het sterkst getroffen hadden toen ik in de Verenigde Staten was aangekomen: het belang van het geld en die macht die er oorzaak van is dat een mens zijn identiteit

ontleent aan de hoeveelheid geld die hij verdient. Het leven van een mens - zijn waarde, zijn positie op de maatschappelijke ladder, zijn privé-leven - werd gereduceerd tot een hoeveelheid dollars. Er was een uitdrukking die ik dikwijls hoorde: ‘Hoeveel is die volgens u waard? Duizend, vijfduizend, tienduizend dollar?’ Men werd op die manier geplaatst, maar ook al wist ik wat het Amerikaanse kapitalisme inhield, toch was ik geschokt door het feit dat individuen zodoende een koerswaarde werd toegekend. De Amerikanen zelf leken zich er heel gemakkelijk onder te voelen. Ik merkte op dat, zodra iemand de stap van de ene inkomenscategorie naar de andere maakte, zijn leven heel dikwijls veranderde. Hij ging in een ander huis wonen, kocht een andere auto en kreeg andere vrienden. Hollywood vormde hier met zijn Star System het meest perfecte voorbeeld van. Een acteur die net iets was opgeklommen voelde zich verplicht in Beverly Hills te gaan wonen. Hij kon dan niet in minder dan een Chrysler rondrijden.

Ik kreeg al snel mijn bekomst van Hollywood. Toch had ik er interessante mensen ontmoet en er een paar goede vrienden gemaakt. King Vidor had me in zijn studio uitgenodigd, evenals John Ford. Ik was de gast geweest van Frank Tuttle, een andere regisseur, en over het geheel genomen had ik tussen de parties, de voorstellingen, de lezingen en de ontmoetingen door een aangenaam leven geleid. Ik koesterde echter te veel bezwaren tegen Hollywood om me er op mijn gemak te voelen en ik had geen enkele reden er nog langer te blijven hangen. Als ik ooit een kans zou krijgen deel te gaan uitmaken van en te gaan werken in de documentaire film dan zou dat in New York zijn, waar dit genre zijn thuisbasis had. Daar moest ik dus heen.

Helen en ik installeerden ons met onze beperkte middelen zo goed mogelijk. Onze middelen waren inderdaad zeer beperkt. De tijd van voorstellingen en lezingen was voorbij. In de toekomst zouden we het dagelijks leven in Amerika het hoofd moeten bieden of naar Holland moeten terugkeren. Ik was tot heel wat offers bereid als ik maar niet terug hoefde te keren. We hadden geen geld en konden ons daarom maar één kamer veroorloven waarvan het enige raam direct op de ondergrondse uitzag. 's Nachts leek het alsof de treinen onder ons bed doorreden. We hielden ons onder meer op in de milieus waar de voor het nazisme gevluchte emigranten elkaar ontmoetten en we accepteerden onverschillig wat, als we maar overleefden.

Brecht, Eisler en Richter* werkten aan de School of Social

Research. Ieder had zijn eigen budget. Ik weet nog dat Eisler zich in een vergelijkend onderzoek naar muziek en beeld had gestort. Om zijn onderzoekingen te onderbouwen had hij veertien verschillende korte muziekstukken voor *Regen* gecomponeerd. Op een middag bekeken we het resultaat van zijn werk: veertien manieren waarop men regen kon zien. Het was interessant, doch tamelijk beperkt en dat waren we ons bewust. Deze werkzaamheden deden we bij gebrek aan beter, het was een manier om ons niet al te nutteloos te voelen; er huisden echter andere krachten in ons, die uit alle macht probeerden zich een weg naar buiten te banen. Binnen enkele maanden waren de Verenigde Staten gereduceerd tot dit Newyorkse getto, dat druk bezocht werd door allerlei mensen die van de beste bedoelingen bezeten waren: filmers, schilders, schrijvers, journalisten, de mensen van Frontier Film - een groep progressieve documentairefilmers - de kolonie Duitse emigranten en enkele meer uitgesproken persoonlijkheden als Pare Lorenz - de man die *The River* had gemaakt, een heel mooie documentaire -, de jonge Jo Losey en Flaherty, de grote Flaherty wiens *Nanouk* tien jaar daarvoor bij mij de overtuiging had doen postvatten dat ik ook films zou gaan maken.

Robert Flaherty was iemand die zich afzijdig hield van deze bijeenkomsten. Wanneer men hem sprak over de groepsvorming onder de Newyorkse documentaristen placht hij te antwoorden: ‘Laat mij het maar alleen uitzoeken.’ Flaherty was een man uit één stuk, een van die mensen die zich met volledige inzet geven als ze ergens mee bezig zijn. Waar hij zich ook bevond - thuis in Vermont, in een café, of in de montagekamer - hij was altijd dezelfde: trouw aan zichzelf en volkomen geabsorbeerd door wat hij deed. Hij was heel lang en had een mooie kop, bekroond door wit haar: Flaherty was een natuurkracht. Deze kracht kon bij tijd en wijle een intimiderend karakter hebben.

Flaherty en ik werden erg goede vrienden. Als we met elkaar optrokken begonnen we met het drinken van een glas Ierse whisky waar hij zo op gesteld was en daarna praatten we. Het gesprek ging niet noodzakelijkerwijs over films of het filmen en we hielden er niet dezelfde visie op de wereld op na. Flaherty stond argwanend tegenover linkse ideeën. Hij had een opvatting over het leven en over de mens die in strijd was met het idee van vooruitgang, precies het tegendeel van wat ik vond. Hij was echter een man van grote allure en hield van mensen. Dit bracht ons nader tot elkaar. Uren achtereen zaten we te discussiëren, ik probeerde hem te overtuigen,

hij bood weerstand, zei dat ik een idealist was en kwam dan weer terug op zijn oorspronkelijke gedachtengang: ‘De wetenschap doodt de mens, berooft hem van zijn waardigheid,’ stelde hij. Vanuit zijn standpunt geredeneerd - ik bedoel het standpunt dat hij als Amerikaan innam - had hij niet helemaal ongelijk. Vooruitgang kon inderdaad de mens soms doden, en gevaar opleveren voor zijn waardigheid. Tijdens mijn rondreis door de Verenigde Staten had ik alle gelegenheid gehad me hiervan te overtuigen. Men had me rondgeleid door een Indianenreservaat en die dag was ik geschokt geweest. Waar waren de Indianen van mijn kindertijd gebleven? En wat had men met de Indianen gedaan die ik daar zag? Men had ze tot karikaturen van mensen gemaakt, half-beschaafden die in ellendige dorpen woonden. Afgestompt door alcohol boden ze toeristen afgrijselijke kitschvoorwerpen te koop aan.

Aan de andere kant had ik, toen ik een bezoek bracht aan de Ford-fabrieken in Detroit, kennis gemaakt met het Taylorisme in zijn meest rigoureuze vorm. Dat was de Amerikaanse realiteit: industrialisering, rationalisering en, een woord dat de andere in belang overtrof, efficiency. Relaties tussen mensen stonden in het teken van deze factoren. De wens zich hieraan te onttrekken was een manier om de Amerikaanse samenleving af te wijzen. Ik had het me al snel gerealiseerd: wilde je in leven blijven, wilde je erkend worden, op welk gebied dan ook, dan moest je efficiënt te werk gaan. Je werd erdoor meegesleurd. Zou ik tevreden kunnen zijn met dit nieuwe leven dat, met zijn linkse kringen, zijn noodoplossingen, zijn voortdurend onderdrukte verwachtingen, wellicht al snel zou gaan lijken op het leven dat ik in Holland had geleid en dat ik kort daarvoor was ontvlucht?

Een tijdlang werkte ik met Helen voor de Rockefeller Foundation. Een programma, bestaande uit educatieve films voor middelbare scholen. Het was een tijd van wachten, maar waarop? Om ons heen bleef de wereld in beweging. In Europa vestigden het nazisme en het fascisme hun nieuwe orde. Vanuit New York gezien was het ver weg. Niettemin trad er onder onze vrienden een proces van bewustwording op, maar afgezien van ideeën en woorden konden we ons moeilijk voorstellen dat de meest kwaadaardige machten al in opmars waren. Op 17 juli 1936 ontstond er met de militaire opstand van Franco tegen de Spaanse republiek plotseling duidelijkheid op de politieke landkaart. Tijdens de hieropvolgende weken groepeerden progressieve intellectuelen, onder wie zich scenarioschrijvers, auteurs en regisseurs bevonden als Archibald MacLeish, Lillian

Hellman, John Dos Passos en vele anderen, zich in een vereniging - The Contemporary Historians - met de bedoeling films te gaan maken in de hedendaagse geschiedenis, en in de eerste plaats een film over het conflict dat in Spanje was uitgebroken.

Ik voelde me er ook bij betrokken en wilde deelnemen aan de strijd. Ik was beschikbaar, vastbesloten en bereid me in de actie te storten. In de montagekamer ontstond het plan voor een film die ik in Spanje zou gaan maken. Gedurende die weken werkte Helen aan een montagefilm over de oorlog in Spanje waarvan het uitgangspunt werd gevormd door bestaande journaalbeelden. Het was een ingewikkelde, zo niet onmogelijke opgave, want vrijwel alle beelden waarover ze beschikte waren folkloristische of historische documenten die uit de tijd van Primo de Rivera dateerden of journaalbeelden die uit het franquistische kamp afkomstig waren. Het was allemaal van ieder belang verstoken en van matige kwaliteit. Het materiaal was onvoldoende, het beantwoordde niet aan onze behoeften en het was vreselijk duur. De film zou de titel *Spain in Flames* krijgen. Op een avond, na een wel zeer ontmoedigende viewing, gaf iedereen zich er rekenschap van dat *Spain in Flames* een dure en weinig overtuigende film zou worden. De balans was negatief, de hoeveelheid werk stond in geen verhouding tot het resultaat dat men er redelijk gesproken van kon verwachten. Dat was het moment dat ik mijn vrienden op de hoogte bracht van het idee dat me al enige dagen had beziggehouden. Ik zei hun dat naar mijn mening de enige manier om een film te maken die aan onze wensen zou beantwoorden, zou zijn dat we er zelf heen zouden gaan en zelf zouden filmen. Ik voegde hieraan toe dat het hiervoor benodigde budget niet hoger zou zijn dan voor een montagefilm en dat ik persoonlijk bereid zou zijn naar Madrid af te reizen en het een eer zou vinden daar in de geest van de vereniging te werken.

Mijn voorstel werd besproken en al heel snel geaccepteerd. The Contemporary Historians vond nieuwe geldschieters. Er werd een scenario voorbereid, ik werd naar de boot gebracht en men wenste me veel geluk. Minder dan een jaar nadat ik op het nieuwe continent voet aan wal had gezet vertrok ik weer naar het oude Europa. Ik had tweeduizend dollar bij me, een script waar ik de onnodige franje nog niet af had kunnen knippen, de zegen van mijn Newyorkse vrienden en de belofte dat ik ergens tussen Parijs, Valencia en Madrid John Dos Passos weer zou zien.

Eindnoten:

* Brain Trust: groep economen rond Franklin Roosevelt die tot taak had zijn New Deal-politiek uit te voeren
* New Deal: de nieuwe economische en sociale maatregelen, gepropageerd door Franklin Roosevelt teneinde de grote crisis te bestrijden
* Richter, Hans: schilder en dichter van Duitse afkomst (1888-1976), maker van experimentele films

Fuentedueña, 1937

Ik ben niet iemand die achterom ziet. In de loop van mijn leven heb ik altijd vooruit gekeken en mijn best gedaan mensen te helpen die in de verdrukking zaten. Dit heeft alles met elkaar te maken. Vrijwel al mijn vroegere Hollandse vrienden uit het Partijbestuur van de communistische Partij zijn tijdens de tweede wereldoorlog door de Duitsers opgepakt en geëxecuteerd. Een groot aantal van mijn kameraden uit de internationale brigades zijn door de stalinistische tribunalen in de verdachtenbank geplaatst en vervolgd. Zowel de eerst- als de laatstgenoemden zijn voor hun ideeën gestorven, maar de eersten hebben een zin gegeven aan hun offer terwijl de laatsten gestorven zijn zonder te begrijpen uit naam waarvan ze werden geëxecuteerd. Ik ben indirect getuige geweest van deze drama's en het toeval heeft gewild dat ik buiten deze beroeringen ben gebleven waarin het leven van een mens plotseling geen enkele waarde meer heeft. Ik heb me in die tijd leren beschermen en anderen in bescherming leren nemen.

In plaats van terug te kijken en de balans op te maken ben ik voortgegaan. De toekomst was het belangrijkste. Niet noodzakelijkerwijs de nabije toekomst - een vrouw, een kind en een huis - maar een toekomst in de meer brede zin van het woord en een verder gelegen toekomst, vijftig of zestig jaar voor me; in de overtuiging dat het om *mijn* toekomst ging.

Deze manier om in tijdseenheden van een mensenleven te rekenen noem ik leven met de kosmos. Veel mensen voor mij hebben gedaan zoals ik; ze hebben vergelijkbare avonturen meegemaakt en hebben hetzelfde verlangen gevoeld deze op de een of andere manier onder woorden te brengen. Ze hebben boeken geschreven, fresco's geschilderd, gebeeldhouwd. Dat was hun rijkdom. Ook voor mij betekent deze verbinding tussen een leven, een soort werk, een toekomst en de kosmos, het gevoel een deeltje te zijn van dit alles en te werken in dienst van een zaak die men rechtvaardig acht, rijkdom.

Dit gevoel is met de jaren gekomen. Toen ik veertig of vijftig was, was ik veel materialistischer ingesteld en veel minder tot compromissen geneigd. Ik had de mens ingepast in een leerstelling en hij moest zich aan de wetten hiervan onderwerpen. Langzaam aan

ben ik een ander geworden, tot ik me de zekerheid had eigen gemaakt dat ieder menselijk wezen het fundamentele recht heeft om nooit in zijn levensuitingen te worden beperkt. Misschien is het mijn kapitale illusie geweest dat ik geloofd heb dat juist in een socialistisch land dit recht van eenieder op het uiten van zijn levensdrift meer mogelijkheden tot verwezenlijking had. De geschiedenis heeft me hardhandig terechtgewezen; de mogelijkheden van de mens worden nu overal beperkt, het socialisme is imperialisme geworden. We moeten dus een nieuw socialisme scheppen, we moeten opnieuw beginnen en voortgaan op onze weg. Dit geloof verenigt alle vroegere geloofsovertuigingen in zich, of ze nu uit het oosten of het westen tot ons komen. Het is de voorouderlijke wijsheid van de mens die op zoek is naar zijn geluk. Het is een filosofie over het leven. Het is belangrijk deze onder woorden te brengen, aangezien ze een grotere kennis van de mens mogelijk maakt en mij er in ieder geval toe in staat stelt de mens beter te begrijpen.

Als men me vraagt waarom ik mijn films heb gemaakt en waarom ik ze heb gemaakt zoals ze zijn - bijvoorbeeld in het geval van Spanje - als sommigen me verwijten dat ik de waarheid niet heb gezegd, haal ik mijn schouders op en ontsteek in woede. Men hecht dan te veel belang aan mijn werk of, nauwkeuriger gezegd: men kent het een belang toe dat verder reikt dan mijn bedoelingen. In Spanje, en later in China, in Cuba of in Vietnam, heb ik de kant gekozen van mensen die strijd leverden tegen het fascisme of het imperialisme. Dit engagement was het engagement van een kunstenaar en van een activist, maar ik heb nooit de pretentie gehad verantwoordelijk te zijn voor de geschiedenis of de waarheid in pacht te hebben. Ik heb eenvoudigweg op gegeven plaatsen en op gegeven momenten een bepaalde waarheid gefilmd en iedere keer was dat mijn waarheid. In dat opzicht ben ik inderdaad verantwoordelijk. In het Spanje van 1936 was deze waarheid dramatisch eenvoudig: een volk verhief zich tegen het fascisme. Ik koos positie te midden van dat volk en ik filmde tegen Franco. De rest is later gekomen en de film is gebleven.

Wat was echter op dat moment in Spanje de waarheid?

Jongeren vallen me hier soms op aan. Ze zeggen tegen me: ‘Maar toen je in Spanje was, heb je toen nooit iets gehoord over de POUM,* over de FAI* en over Durruti*? Wist je niet dat dat ook bestond?’ Natuurlijk wist ik dat. Ik wist dat er ook anderen vochten, in Barcelona en elders. Het waren andere groepen, andere eenheden, en ik maakte er geen deel van uit. Ik zat aan het front in Madrid, met het

republikeinse leger en de internationale brigades. Dit was de burgeroorlog tegen het conservatieve Spanje en alle linkse mensen waren bij deze strijd betrokken: socialisten, communisten, anarchisten, trotskisten en liberalen. Toen ik in Madrid aankwam, gebruikte ik mijn camera tegen Franco, niet tegen de republiek.

Frankrijk en Engeland lieten Spanje alleen tegen de fascisten van Mussolini en de legioenen van Hitler vechten. Achteraf heeft men een verklaring gezocht, heeft men gezegd dat er botsingen hadden plaatsgevonden tussen communisten en trotskisten, of tussen socialisten en anarchisten, maar die heb ik niet gezien en ik heb er nooit iets over gehoord. Als ik het wel geweten had, had ik dat niet geaccepteerd. Natuurlijk was er sprake van spanningen en van tegenstellingen, tussen Catalonië en de regering, tussen de verschillende partijen of binnen die partijen, maar dat was normaal. De Spaanse regering was een volksfrontregering, waarin alle richtingen binnen links tot uiting konden en moesten komen. Voor het overige ging het vaker om eenvoudige rivaliteiten tussen legerkorpsen. Als we in de eerste linies lagen en op een achtergebleven vrachtwagen aan de kant van de weg stuitten, waren dat volgens de communisten altijd de POUM of de anarchisten geweest. Ze maakten er grapjes over: 'Die lui kunnen niet rijden.' De mensen van Durruti hadden van hun kant evenveel op de communisten aan te merken. De jongeren van nu hebben zeker gelijk als ze de geschiedenis werkelijk onder de loep nemen, en proberen er de aberraties van te begrijpen, maar in die tijd was dat eenvoudigweg niet mogelijk, ik kon het niet. Niemand - afgezien van de vijanden van de republiek - kon dat trouwens. Als ze nu de waarheid willen horen zijn er andere documenten dan mijn film, zijn er andere boeken, en elk geeft een deel van de waarheid. Mijn film is geen historisch document, hij geeft de menselijke waarheid, hij laat het volk zien dat tegen het fascisme strijdt. Iets anders kon hij niet zijn.

In New York was het verre van me geweest me dit soort zaken af te vragen. In de ogen van onze groep was onze zending duidelijk: een film maken die getuigenis aflegde van de strijd van het Spaanse volk, een film die een wapen zou zijn en met behulp waarvan de apathie en de onverschilligheid van de Amerikanen doorbroken zouden kunnen worden. Dat was ons enige doel.

Enkele dagen voor mijn vertrek had Lillian Hellman me, toen ze me het scenario overhandigde, gezegd: 'Wees vooral niet bang persoonlijk te zijn. Houd goed voor ogen dat hoe nadrukkelijker je regisseert, des te sterker je film zal zijn en des te groter je invloed

op het publiek.' Ik wist heel goed wat ze bedoelde. Sinds we met elkaar kennis hadden gemaakt, had Lillian Hellman geprobeerd me de kant van de fictiefilm op te krijgen. Lillian was de vrouw van Dashiell Hammett, en was zelf ook auteur. We hadden sympathie voor elkaar opgevat en meteen al toen het project over Spanje gestalte begon te krijgen had ze aangeboden me te helpen. Samen met Archibald MacLeish had ze het scenario geschreven dat ik nu bij me had en ze wilde dat ik me eraan hield. Lillian Hellman was een van die mensen in wier ogen de documentaire de armetierige vader van de film bleef. Lillian had veel waardering voor mijn werk, maar wilde dat ik me vrijer opstelde. 'Je moet met acteurs werken,' zei ze tegen me. Met deze woorden mikte ze, typisch Amerikaans, op efficiency. Ze voegde hieraan toe: 'Als je tenminste direct het grote publiek wilt bereiken en wilt zorgen dat het zich voor Spanje gaat interesseren.'

Ik had geen flauw idee wat ik van het scenario zou maken. Het was de eerste keer dat ik een zo uitgewerkt document bij me had, met een held, bijrollen, decors en een continuïteit die een Hollywood-produktie niet misstaan zou hebben. Het was ook de eerste keer dat ik op weg ging naar een oorlog. De samenloop van deze twee ervaringen kon men een zekere pikantheid niet ontzeggen, maar wat zou er terechtkomen van dat scenario, waarin men achtereenvolgens getuige was van de vlucht van de Spaanse koning, een arme boerenfamilie zag waarvan enkele leden waren gesneuveld, een jongen die door de fascisten verborgen wapens ontdekte, een progressieve schoolonderwijzer en een dorp, tussen Valencia en Madrid, dat de verschillende regimes over zich heen kreeg - alsof het om decors ging die je moeiteloos even opstelde? De Newyorkse intellectuelen hadden erop gestaan hun bijdrage te leveren en hadden dit verhaal geschreven met alle gulheid, overtuiging en vakkundigheid die ze op hadden kunnen brengen. John Dos Passos, die ik in Spanje weer zou ontmoeten, vormde de intellectuele garantie voor deze onderneming die, toen ze van start ging, niet veel meer inhield dan deze paar uitgetikte pagina's en mijn vastbeslotenheid om, wat er ook gebeurde, een film mee terug te nemen.

Toen ik in Valencia arriveerde, verviel het scenario automatisch. In februari 1937 bood het republikeinse leger zo goed als het kon, met de middelen waarover het beschikte, het hoofd aan de aanvallen van Franco die door de Italianen en de Duitsers werd gesteund. Het was oorlog en het was dwaasheid een scenario naar de letter te willen volgen. We zouden in dat geval situaties hebben moeten

reconstrueren, acteurs hebben moeten vinden en scènes hebben moeten regisseren. Daar was geen denken aan. De republikeinse regering had zich op Valencia teruggetrokken en de vrouw die me op het ministerie van informatie ontving - het was de vrouw van Cisneros, die verantwoordelijk was voor de republikeinse luchtmacht - schetste me een beeld van de toestand. Het was duidelijk: de oorlog was overal en totaal. Al snel nam ik een besluit. Ik stopte het scenario onder in mijn koffer weg en ik zei: 'We gaan naar het front, we gaan naar Madrid.' John Dos Passos stemde hiermee in, John Ferno eveneens.

Dit is het moment om iets over John Ferno te vertellen. Volgens mij was hij de ideale cameraman voor dit soort film. Uit New York had ik hem een telegram gestuurd waarin ik hem had uitgelegd dat een groep Amerikaanse schrijvers een vereniging had opgericht waarvan het doel was een film over de oorlog in Spanje te maken, dat deze film een bijdrage zou leveren aan de strijd tegen het fascisme, dat niemand ervoor betaald zou worden, dat het werk politieke betrokkenheid en fysieke risico's met zich meebracht maar dat ik, afgezien van al deze problemen, heel blij zou zijn als ik met hem zou kunnen werken. John had me direct geantwoord, een simpel 'ja', dat hem ten voeten uit tekende.

Ik kende John sinds de tijd dat we *Branding* hadden opgenomen. Zijn moeder, een vriendin van me die toen in Holland al een belangrijk schilderes was, had me op een zekere dag gebeld: 'Joris, ik weet niet meer wat ik met John aanmoet! Hij is nu alweer van school gestuurd, dit is nu al minstens de zesde keer; ik houd hem niet in het gareel. De enige die invloed op hem zou kunnen hebben ben jij, Joris. Denk je dat je hem in je ploeg kunt opnemen en hem iets kunt bijbrengen? Hij is erg handig, hij is gek op knutselen, ik weet zeker dat hij het erg leuk zou vinden.'

John moet toentertijd veertien jaar zijn geweest. Ik had hem op proef genomen en hem gehouden. Hij had de principes van het vak geleerd en binnen enkele jaren was hij een uitstekende cameraman geworden. Bovendien koesterden we echt vriendschap voor elkaar, een beetje een vreemde vriendschap echter, die gebaseerd was op wederzijdse reserves. John zei weinig, net als ik, maar we begrepen elkaar uitstekend zonder veel woorden te gebruiken. Fysiek gesproken was John groot, heel stevig gebouwd en hij was voor niets bang. Politiek gesproken was hij een scepticus die zich afzijdig hield van partijen maar als gevolg van zijn karakter, zijn opvoeding en de mensen met wie hij omging, was hij rechtvaardigheid en vrijheid zeer

toegedaan. Hij was de ideale cameraman om de oorlog te filmen.

Spanje was niet alleen mijn vuurdoop maar zou ook antwoord geven op de vraag of mijn politieke engagement echt was. Tot op dat moment had ik alleen maar voor ideeën gestreden. Zelfs in het geval van Magnitogorsk, waar ik het socialisme had gefilmd, zelfs in het geval van *Borinage*, waar ik getuige was geweest van de ellende en de strijd van de arbeiders - hoe moeilijk de omstandigheden ook waren geweest, ik had altijd in veilige situaties gewerkt. In Spanje voelde ik meteen al bij de eerste kilometers op de weg van Valencia naar Madrid dat we in een meedogenloze oorlog waren beland waarin onze fysieke inzet totaal zou zijn. Ieder moment konden we gewond of gedood worden, maar afgezien van de eerste emoties, wist ik dat mijn plaats daar was, met mijn camera, met mijn wil getuige van alles te zijn en deze getuigenis mee terug te nemen.

In de loop van deze eerste dagen die ik aan het front doorbracht, merkte ik dat moed niet dat grote gevoel is waarin men zich hult om zich boven het gevaar te verheffen. Gevaar leer je verdragen. Net als honger, dorst of kou. Wanneer men niet anders kan vergeet men het. Ik geloof dat dat moed is: vergeten. Als de moed je soms begeeft wil je maar één ding: dat hij zo snel mogelijk terugkomt. Je hebt mensen die op een rustige manier moedig zijn, op een nerveuze manier, onbewust, heimelijk, schitterend. Je kiest je moed niet, je neemt hem zoals hij is, je probeert hem beter te leren kennen, je bent er zuinig op, en je kijkt vooral naar de moed van anderen en je houdt je voor dat je het er zelf net zo goed zult kunnen afbrengen en in het algemeen lukt dat ook.

Op de weg naar Madrid werden John en ik door dit alles meegesleurd. Geen van beiden dachten we eraan terug te gaan maar we voelden ons wel als twee nieuwe leerlingen op de dag dat de school begint, twee zich ongemakkelijk voelende en ongeduldige beginnelingen. We voelden bijzonder scherp de omvang aan van de rampzalige toestand waarin we verzeild waren geraakt. Een zekere vervoering, die zich voegde bij ons verlangen naar het eind van de reis en ons in de actie te storten, was er oorzaak van dat we de situatie, die ons beheerste, aanvaardden. Een krankzinnige chauffeur die uitsluitend Spaans sprak, voortdurend wegversperringen en controles, de niet te voorziene aanwezigheid van een vijand, de ontdekking van landschappen die onwezenlijk mooi waren, de werkelijkheid van een oorlog die we onderweg nauwelijks opmerkten - hier een paar wrakstukken, verderop een bouwval - en vooral mijn fantasie maakten dat ik me deze reis herinner als een wakend doorgebrachte

droom waarvan de duur niet viel aan te geven. Ik kende het begin, maar niet de afloop.

Een paar uur daarvoor waren we nog in Valencia geweest, in de schaduwrijke gangen van de ministeries, hadden we onze laatste richtlijnen gekregen, de laatste voorbereidingen getroffen. Daarvoor was ik in Parijs geweest, waar ik met John had afgesproken, had ik filmmateriaal gekocht en was ik alvorens te vertrekken bij een paar vrienden langs geweest. Luis Buñuel had me ontvangen in zijn werkkamer dicht bij de place Saint-Augustin. We kenden elkaar al langer. Hij had *Las Hurdes* gemaakt, ik *Borinage. Las Hurdes* was een korte film over een van de meest misdeelde streken van Spanje. Een film zonder opsmuk, waarin een ander soort ellende aan de kaak werd gesteld, namelijk de ellende van de *burdanos*. In Parijs vertegenwoordigde Buñuel het Spaanse ministerie van informatie. Alvorens naar Spanje te vertrekken moest je bij Buñuel langs voor papieren, raadgevingen, berichten en een laatste afscheid. 'Veel succes. Breng iets mee terug waarmee we die angsthazen kunnen overtuigen.'

Tijdens die dagen in Parijs - tussen New York en Valencia - had ik ook andere vrienden ontmoet. Renoir, die bezig was met de voorbereidingen voor een film over het volksfront, *La Marseillaise*. Prévert, die zijn oren niet geloofde toen ik het over de zelfbedieningswinkels in Amerika had. Malraux zat al in Spanje. Al die mensen die ik ontmoette leken aangeslagen door de houding van de regering van Léon Blum. Sommigen waren wanhopig, anderen woedend, allen voelden zich machteloos. Léon Blum en zijn ministers hadden voor non-interventie gekozen. 'Maar dat zal niet lang duren,' had Prévert me gezegd, 'we kunnen niet lijdelijk toezien hoe Spanje door die hufters wordt verslonden.' Het was een hoopvolle gedachte, die me echter treurig stemde. Parijs vormde het doorgangshuis voor de vrijwilligers van de internationale brigades. Ze waren uit alle landen afkomstig en deze mensen, met wie ik maandenlang zij aan zij zou leven, gaven me de illusie dat nog niet alles verloren was. Misschien zou Frankrijk zijn politiek, waarbij Spanje aan zijn lot werd overgelaten, wel herzien? Intussen hadden de Spaanse republikeinen geen wapens of munitie en werden de treinen aan de grens vastgehouden.

Bij onze aankomst in Madrid kwamen we terecht in een stad die opgedeeld was tussen twee werelden, die van de oorlog en die van het leven dat doorgaat. Bij de Puerta del Sol hadden de restaurants en cafés bordjes buiten hangen dat ze vol waren, terwijl iedere

morgen de mensen uren in de rij stonden voor een stuk brood of een fles melk. Madrid, verlaten door de vroegere meesters, was een vrije stad die in handen was van het volk, maar op minder dan veertig kilometer afstand hadden de franquistische troepen het beleg geslagen en de stad was ingesloten. Madrid had geen levensmiddelen, Madrid had niets, maar we moesten volhouden. Tijdens de meetings zei La Pasionaria* steeds weer: '*No pasarán*!' en de menigte antwoordde in koor: '*No pasarán*!' Twee- of driemaal per week kwamen de escadrons Duitse of Italiaanse bommenwerpers de stad bombarderen. Madrid kon zich niet verdedigen, het zette zich schrap, telde zijn doden en incasseerde de verwoestingen. Onbewogen hield het Europa der democratieën zich blind en doof. Met deze oorlog had het niets te maken.

Enkele dagen later voegde John Dos Passos zich bij ons. Ook hij kwam uit Parijs. Ik kende Dos Passos al sinds de eerste weken na mijn aankomst in de Verenigde Staten. Hij was een tamelijk gereserveerde man die weinig zei. Hij werd als geëngageerd schrijver beschouwd - zijn boek *Manhattan Transfer*, dat hij in de jaren twintig had geschreven, had veel indruk op me gemaakt. Hij schreef regelmatig in linkse bladen als *New Masses* en voelde zich erg met Spanje verbonden: Al voor de groep van de Contemporary Historians zich had gevormd, had hij actief de kant gekozen van het republikeinse Spanje en hij had deel uitgemaakt van de ploeg die aan *Spain in Flames* werkte. Toen ik hem had voorgesteld mee te gaan naar Spanje om er de oorlog te filmen, was hij een van de meest enthousiaste aanhangers van dit plan geweest.

In Madrid werden we ingedeeld bij het vijfde regiment, dat in het vroegere Velasquez-paleis was ingekwartierd. Aangezien we het scenario van Lillian Hellman uit ons hoofd hadden gezet, waren we gedwongen een nieuwe film te bedenken. Al spoedig bleek dat wat Madrid betrof de strijd op twee fronten plaatsvond: tegen Franco en tegen de honger. Dit vormde het uitgangspunt voor de vorm die *Spanish Earth* (*Spaanse Aarde*) meekreeg: de oorlog en de aarde. Ter illustratie van onze opzet moesten we een dorp hebben dat goed gesitueerd was, niet te ver van Madrid, dicht bij het front. Een dorp dat vocht en tegelijkertijd doorging met produceren. Het werd Fuentedueña, aan de rivier de Tajo.

Fuentedueña was niet een van die mooie dorpen die men typerend voor de streek zou kunnen noemen. Het was zelfs tamelijk gewoontjes, maar het bood het voordeel dat het aan de weg van Valencia naar Madrid lag, op ongeveer vijftig kilometer van de

hoofdstad, en de boeren bewerkten er land dat kort geleden op de grote bezitters was veroverd. Tot dat moment waren deze immense stukken land niet meer geweest dan jachtterreinen die voor de boeren verboden waren. Deze mensen konden ze nu irrigeren, bebouwen en er nieuwe oogsten binnenhalen. Fuentedueña maakte direct deel uit van het verdedigingsplan van Madrid. Het front was er slechts enkele kilometers verwijderd.

John Dos Passos kon niet lang bij ons blijven. Hij had zijn eigen levenstempo en zijn eigen bezigheden en kon zich tussen Madrid en Fuentedueña niet aanpassen aan ons ritme en verliet onze groep. Dos Passos was niet meer beschikbaar. Dit was spijtig omdat hij het land goed kende en vloeiend Spaans sprak. Op een zekere dag zei hij tegen me: 'Joris, ik doe niet meer mee, ik ga naar Parijs terug.' Ik op mijn beurt moest eens goed nadenken waar ik mee bezig was, want het dag aan dag filmen van de boeren van Fuentedueña en van de brigades aan het front was me niet genoeg. Ik moest me vergewissen van hetgeen John Ferno en ik hadden opgenomen. We zaten nu al meer dan vier weken in Spanje; misschien hadden we het niet verder gebracht dan een paar journaalfilmpjes? Ik wilde zekerheid hebben. Ik nam de belichte film en ging naar Parijs om hem te laten ontwikkelen en afdrukken. In die periode zou ik ook Ernest Hemingway ontmoeten.

Na het vertrek van Dos Passos had het comité in New York me getelegrafeerd: 'We hebben hier iemand met wie je in alle vertrouwen kunt samenwerken, Hemingway.' Hemingway was een man van de actie. We hadden elkaar voor de eerste keer in de Deux Magots ontmoet. Ik kende hem niet. Misschien had ik wel een boek van hem gelezen, maar dan herinnerde ik me er niets meer van. Ik zei hem: 'Ik heb niets van je gelezen, maar ze hebben me verteld dat je een goed schrijver bent.' Hij lachte en we schudden elkaar de hand. Hij bracht meteen het probleem van de waarheid ter sprake. Toen ik hem vroeg wat hij wilde gaan doen antwoordde hij me: 'Precies wat jij doet: de waarheid vertellen.'

'Ah,' zei ik, 'dat is prachtig, maar heb je enig idee wat die waarheid is?'

'Ja, die waarheid is verschrikkelijk. Oorlog is altijd iets smerigs, het mag niet nog een keer gebeuren, de mens heeft wel genoeg te verduren gehad.'

Hemingway was zo te zien een eenvoudig en direct mens, een soort uitgegroeide padvinder die indruk maakte door zijn fysieke verschijning en zijn manier van zich uitdrukken. Ik wist dat hij

in de oorlog van 1914-1918 zwaar gewond was geraakt. Daarmee waren voor mij zijn onsamenhangende ideeën nog niet geëxcuseerd, maar ik wilde hem niet kwetsen. Hemingway kende het Spanje in vredestijd, niet het Spanje in oorlog. Vanuit Parijs kon hij de zaken nog van een afstand bezien, maar ik wist dat het er ter plaatse heel anders zou toegaan.

Ik zei hem: 'Ik geloof dat deze oorlog toch iets anders is.'

'O! En waarom dan?'

'Je zult wel zien.'

Op dat moment had ik niet verder willen uitweiden. Hemingway leek me iemand met een dikke huid met behoorlijk vaststaande ideeën en ik voelde dat ik hem noch met woorden noch met theorieën op andere gedachten zou kunnen brengen. Hij moest de toestand zelf ervaren en met eigen ogen zien. Net als ik was hij iemand die ter plekke moest gaan kijken. Dat bracht ons nader tot elkaar. Het bleef vooralsnog bij dit 'Je zult wel zien.'

De rushes van het front van Madrid en Fuentedueña, die ik net met een paar bevriende filmers - Renoir, Daquin, Pozner en Le Chenois - had bekeken, waren bemoedigend. Ze bevestigden mijn eerste indruk: ik moest de oorlog van het Spaanse volk tegen Franco filmen en niets anders. Zo eenvoudig mogelijk. Ik moest me tot de grote lijnen beperken, anders ontstond het gevaar dat de film niet begrepen zou worden door de mensen waarvoor hij nu juist bestemd was.

In Spanje kwamen Hemingway en ik aan het front dikwijls op dit soort problemen terug. Op het probleem van die fameuze 'waarheid die boven iedere twijfel uitstijgt,' tegenover de 'nuttige waarheid' waarvoor we daar in laatste instantie zaten.

Aanvankelijk had Hemingway, afgezien van zijn verlangen de oorlog aan de kaak te stellen, geen weerstand kunnen bieden aan de verleiding het thema moed aan te snijden. Hij zag overal moed. Natuurlijk waren er moedige fascisten - later zal hij in zijn commentaar schrijven: 'Kijk, die Marokkanen zijn ook dapper' - maar het was een te abstracte benadering en een dergelijke kijk op de situatie beantwoordde niet aan de werkelijkheid die ons omringde. Ik zei tegen hem: 'Wat belangrijk is, is dat we laten zien dat Franco een fascist is, dat hij door Hitler en Mussolini wordt gesteund en dat hij hier niets heeft te zoeken. We hebben niet het recht om over het Spaanse volk - nu dat met de rug tegen de muur staat - te zeggen dat het verdeeld is - de Amerikanen zullen dan nooit begrijpen waarom ze ze moeten helpen.'

Na verloop van een of twee weken had Hemingway begrepen wat ik bedoelde. Hemingway was correspondent voor de NANA - de North American News Alliance. In deze hoedanigheid genoot hij dezelfde voordelen maar was hij ook onderworpen aan dezelfde beperkingen als de andere journalisten. Wat de film betrof onderhielden we een direct contact met de partijfunctionarissen en het opperbevel en beschikten we over faciliteiten zodat we ons konden verplaatsen en in de eerste linie konden filmen. Dit was uitzonderlijk. Doordat Hemingway zich in ons gezelschap bevond, verkeerde hij in een bevoorrechte positie: hij volgde ons overal en schreef sensationele artikelen. Van tijd tot tijd besprak hij dan wel eens iets met me. 'Joris, wat vind je van dit artikel?' Op zekere dag zei hij tegen me: 'Ik begrijp nu beter dat er dingen zijn die je niet kan zeggen zonder dat je het risico loopt de positie van de republikeinen te verzwakken. Hier zitten de communisten aan het front, dan moet je het dus ook over de communisten hebben.'

Ik van mijn kant werd gesterkt in het idee dat, als je je op het terrein van de klassenstrijd of van een bevrijdingsoorlog begeeft en als de gebeurtenissen door een bepaalde waarheid worden doorkruist, dat je dan aan deze waarheid voorbij moet gaan wil je voort kunnen. Als je dat niet doet, loop je de kans je eigen kracht te beperken. Natuurlijk houdt dit een gevaar in, maar ik geloof dat je deze wet van de halve waarheden moet accepteren. Niemand ontkomt eraan. Ik heb deze gedragslijn en de gebreken die er het gevolg van zijn, geaccepteerd om de eenvoudige reden dat zoiets als volmaaktheid niet bestaat. Het is duidelijk dat er niet één waarheid bestaat, maar dat er verschillende waarheden bestaan en dat er momenten zijn dat je moet kiezen. Ik geloof dat als ik deze éne waarheid had gezocht en genuanceerd onder woorden had gebracht, ik er niet meer zou zijn. Dan zou ik al lang dood of een ander mens zijn geweest, een soort wijze op een bergtop, ver verwijderd van de menselijke realiteit. Scherper gezegd: iedereen heeft zijn eigen waarheid zoals hij die ervaart en het is altijd gemakkelijker de waarheid van je buurman te ontmaskeren dan die welke onder je eigen dak huist.

Spanje was dus het strijdperk waar ik een keuze moest maken. Voor mij lag het voor de hand. Voor Hemingway was het minder duidelijk. Aanvankelijk koesterde hij zelfs geen werkelijk antifascistische gevoelens. In zijn ogen waren er twee kampen en in ieder kamp waren mensen die vochten. Hij veroordeelde de oorlog. Verder zag hij slechts moed en die verheerlijkte hij. Ter plekke begon

hij veel dingen te begrijpen. Het toeval - als men het tenminste toeval wil noemen - wilde dat hij al zijn vrienden aan de goede kant aantrof. Alle *bullfighters*, alle *barkeepers* die hij kende, maakten deel uit van het republikeinse leger. Voor hem was dat een teken dat niet mis viel te verstaan. Het vergemakkelijkte zijn keus voor onze kant.

Vanaf dat moment accepteerde Hemingway onze betrokkenheid en stelde hij zich met een absoluut respect voor ons werk tot onze beschikking. Hij was een zeer fysiek ingesteld mens, die zich wist te beheersen en nooit blijk gaf van zijn angst. Hemingway had zich aangepast aan ons ploegje en hielp ons overal mee. 's Avonds, bij het licht van een elektrische lamp of een stormlantaarn, terwijl wij probeerden te slapen, begon zijn schrijfmachine te ratelen. Ik had eens tegen hem gezegd: ‘Snap je, je hebt hier drie wapens: een geweer, de camera en je schrijfmachine. We staan allemaal tegenover dezelfde vijand.’

We leefden in nauw contact met de internationale brigades. Ieder land had zijn eigen bataljon. Het Dombrowskij-bataljon voor de Polen, het Garibaldi-bataljon voor de Italianen en het Lincolnbataljon voor de Amerikanen. Wat dit laatste bataljon betreft gaf Hemingway blijk van een aandacht die bijna die van een bezorgde moeder was. Wanneer hij het gevoel had dat ze ontmoedigd of gedemoraliseerd waren, ging hij met ze praten om hun moreel op te krikken. Ik moet zeggen dat het werkelijk buitengewone mensen waren. Ze waren van alle leeftijden, jongeren van vijfentwintig jaar en gezinsvaders van veertig en vijfenveertig jaar. Voor het merendeel waren ze uit Brooklyn afkomstig. Na een training van enkele weken in Albacete onder leiding van Marty, een Franse communistische leider, werden ze naar het front gestuurd. Ze wisten echter bijna niets van de oorlog. Ze waren nog meer communist dan de Russen of de Spanjaarden en vochten verbeten. Ze waren vastbesloten voor de goede zaak te sterven. Ze voerden een heilige oorlog en we bewonderden ze.

Hemingway was zowel bang voor als gefascineerd door de communisten. Er was een hotel, The Gaylord, waar een paar officieren van het opperbevel verbleven. Koslov, de correspondent van de *Pravda*, logeerde er ook, en Hemingway kon het erg goed met hem vinden. Er zaten ook een paar Sovjet-generaals, militaire adviseurs, en Hemingway zou graag iets meer hebben willen weten over wat deze mensen daar precies uitvoerden. Hij zei me: ‘Joris, je verbergt dingen voor me. Die man in burger, met die pet, ik weet wie het is.

Het is een Sovjet-gerenaal die binnenkort naar het front vertrekt.' Dat vermoedde ik ook, maar ik wist het niet zeker en vermeed het erover te praten. Hemingway was nieuwsgieriger dan ik, hij wilde namen weten, data, nadere bijzonderheden, maar dat kon niet.

Ik geloof dat het eerste keer was dat hij in aanraking kwam met mensen als wij. Hij wist niets van documentaire films, het was nieuw voor hem, maar ook in dit opzicht paste hij zich op zeer ongecompliceerde wijze aan ons aan. Dat was zeer opmerkelijk voor een schrijver als hij.

Ik heb nog een paar aantekeningen van hem:

'Vandaag ben ik met Joris Ivens naar de grijze heuvels in de sector Morata de Tajuna geweest om de net gearriveerde pantserwagens te filmen. Een koude wind blaast ons het door kogelinslagen opgejaagde stof in de ogen. Als je je plat op de grond werpt, krijg je een hap aarde naar binnen en fluiten de projectielen over je hoofd. Ik heb dorst. Het enige waarnaar ik verlang is water.'

'Wat ik me nog herinner is hoe koud het was, de onmogelijke uren dat je wakker moest worden en op moest staan, de vermoeidheid, de slaap, het gebrek aan benzine en, allesoverheersend, de honger. Ik bezat een oud houthakkersvest en in de zakken ervan had ik uien bij me. Iedere keer dat de honger zich deed gevoelen nam ik een hap, tot grote walging van Ivens en Ferno. Ik geloof dat die liever van honger waren gestorven dan een Spaanse ui te eten. Het waren echte Hollanders die liever whisky dronken, die ze in een zilveren flacon bij zich hadden. Om drie uur 's middags was deze heupfles onveranderlijk leeg, en de grootste vondst van dat moment was dat ze de fles uit het hotel meenamen en in de auto achterlieten om de flacon vaker bij te kunnen vullen.'

Over dokter Heilbron schreef hij nog: 'Een van onze grote meevallers was de ontmoeting met dokter Werner Heilbron. Op die dag veranderde ons leven totaal, we kregen eindelijk benzine en iets dat op organisatie leek. Heilbron bewerkte wonderen voor ons en ik herinner me zijn glimlach, zijn onveranderlijk scheefstaande pet en zijn joods-Berlijnse accent nog heel goed.'

Voor zover ik me herinner was Heilbron geen Berlijner maar een Wener. Wat doet het ertoe. Hemingway heeft gelijk als hij het over wonderen heeft. Dokter Heilbron was een van die mensen die men nooit meer vergeet als men ze eenmaal heeft ontmoet. In zijn eentje deed hij tien keer zoveel als wij met zijn drieën. Hij hield zich bezig met zijn ziekenhuis met gewonden, verminkten en wanhopigen en terzelfder tijd zorgde hij voor alle anderen, ons inbegrepen. Hij was

onvermoeibaar, gelijkmoedig en altijd ontspannen. Het buitengewoonste was dat hij zijn werk altijd deed zonder dat hij ooit de indruk wekte dat het hem moeite kostte. Maar heel zelden ben ik in mijn leven mensen tegengekomen die over deze eigenschap beschikten. Men ziet ze zelden en ik bewonder ze. Van die mensen die, wat er ook gebeurt, nooit hun bezorgdheid, hun vermoeidheid of hun angst op anderen overdragen. Toch waren de omstandigheden waarin we leefden vreselijk, maar Heilbron leek daar geen weet van te hebben en het wonder was dat hij erin slaagde ook degenen met wie hij te maken had deze omstandigheden te laten vergeten.

Het was oorlog en de oorlog schreef ons haar regels voor; zij beheerste de regie. Dat was zo. De franquisten bestookten ons en we waren in het defensief gedrongen, maar we hielden stand. Gedurende deze weken bleek John Ferno een oorlogsmakker met buitengewone kwaliteiten te zijn. Als hij er niet was geweest was *Spaanse Aarde* zeker niet de film geworden die we hebben gemaakt. John was ongelooflijk rustig en moedig. Heel dikwijls vroeg ik me, aangezien hij geen werkelijke politieke overtuiging had, af waar hij de geestelijke kracht vandaan haalde om zich althans fysiek met zoveel kalmte in de strijd te storten. Hij zei weinig maar hij handelde. Als we 's morgens wakker werden keken we elkaar aan en zonder een woord te zeggen wisten we wat we aan elkaar hadden. Zo'n soort vriendschap heerste er tussen ons. Zo'n soort verstandhouding ook. Natuurlijk hadden we wel meningsverschillen, en het kwam soms wel eens voor dat we het oneens waren, maar deze meningsverschillen gingen nooit erg diep. We vulden elkaar aan en John hield altijd rekening met me. Hij had maar één fout: hij kon niet met het werk beginnen als hij geen koffie had gehad. Warme koffie was 's morgens aan het front niet altijd makkelijk te krijgen. Ik zei tegen hem: ‘Dat is waanzin.’ Dan antwoordde hij: ‘Natuurlijk is het waanzin, maar zo is het nu eenmaal.’ Nu ik eraan terugdenk, merk ik dat ik me nog nooit zo sterk met hem verbonden heb gevoeld als nu ik deze herinneringen opschrijf. John kende mijn zwakheden en we maakten er grapjes over. Hij was een beetje als mijn zoon of mijn jongere broer. Als iemand me aanviel of bekritiseerde begon hij me te verdedigen: ‘Nee,’ zei hij dan, ‘Joris weet precies wat hij wil.’ De oorlog leek hem niet te raken. Toch kon hij ieder moment gedood of gewond worden en dat wist hij. Zijn kalmte was zijn manier om weerstand te bieden aan de verleiding van de angst.

Zo had ieder zijn manier.

Oorlog is kunnen wachten. Tussen twee aanvallen of twee bom-

bardementen zit je te wachten. Je wacht op orders, je wacht op levensmiddelen, je wacht op het verstrijken van de tijd en om geduld te oefenen doe je onverschillig wat: je slaapt, je zit te praten, je kijkt uit, je denkt.

Oorlog is ook een kwestie van intelligentie. Wanneer je op het platteland zit, zonder enige dekking, en er een artilleriebeschieting begint, duik je in het eerste het beste gat dat je kan vinden. En in dat gat bedenk je, je gezicht tegen de grond gedrukt, dat je er beter aan had gedaan dat gat ernaast uit te kiezen, omdat juist dat gat... Je speelt een spelletje met het noodlot, je klopt het af en je zegt tegen jezelf dat je de volgende keer... In de hoop dat er een volgende keer zal zijn, en daarna nog een. Buiten deze moeilijke momenten krijgt het leven een intensiteit en een diepte die je nog niet eerder had meegemaakt.

Iedere avond gingen we terug naar ons hotel, het hotel Florida in Madrid.

Ook dat was Spanje, een rare oorlog met een hotel, een auto die ons kwam ophalen, Hemingway met zijn baret en John met zijn sigaretten; 's avonds kwamen ze ons weer ophalen. Het front was een twintigtal kilometers verderop. Aan de andere kant van Madrid was het nog dichterbij, je hoefde maar de tram te nemen en je bevond je binnen het bereik van de vijandelijke linies.

Een herinnering: we zitten in een open auto en onderweg kijken we om ons heen en alles wordt ongehoord intens omdat we niet weten of we terug ook deze weg weer zullen nemen. En plotseling tekenen een boom, of zomaar een blad dat op de weg is gevallen, zich onverwacht scherp af, je registreert de kleur, de vorm, zelfs de geur bijna ondraaglijk sterk. Je voelt alles en houdt ieder detail vast zoals je het altijd zou moeten kunnen. Dat is intensief leven. Je komt ergens langs, je merkt iets op en je ziet. Op een landweggetje dat onze weg kruist, loopt een jonge soldaat naast een oude vrouw. Dat is beslist zijn moeder en je weet precies wat ze denken en wat ze zeggen. Deze scherpte wordt veroorzaakt door de onzekerheid wat er de komende uren, de komende minuten zal gebeuren. Daarna, tegenover de franquistische linies, is het iets anders, dan vergeet je de soldaat met zijn moeder, dan vergeet je het van de boom gevallen blad en de kleur ervan; wat dan belangrijk is, is dat iedere golving in het terrein, iedere aarden wal, iedere steen, de aarden wal of de steen is die je het leven kan redden.

Het was mijn eerste confrontatie met oorlog, met exploderend metaal, en ik voelde werkelijk dat deze stukken ijzer gemaakt waren

om te doden. Rondom me voelden de mensen het ook. Dit was de oorlog met al haar clichés: angst, moed, onverschilligheid, heroïek, vermoeidheid, bloed. In dekking achter een aarden wal - John naast me, iets verderop Hemingway - keken we naar die mensen die oprukten. Op die plek nam op een zekere middag Robert Capa de foto van die republikeinse soldaat die getroffen neerstort. Het viel ons zwaar toe te kijken hoe die mensen opstonden en onder het mitrailleurvuur door bleven rennen terwijl wij in dekking bleven. Maar het moest. We moesten onszelf beschermen en met de camera beelden opnemen om die aan de wereld te laten zien.

Op een ochtend hielden we op een verhoging in het terrein halt om het slagveld te overzien. We hadden in de auto kunnen blijven zitten, maar om beter te kunnen kijken stapten we uit. We namen ons materiaal mee en liepen om een paar bouwvallen heen die daar stonden. Een oorverdovende explosie deed ons ijlings op onze schreden terugkeren. Een granaat had zich in onze auto geboord. Er was niets van over. Op dat moment dachten we er alleen maar aan alles in veiligheid te brengen wat nog in veiligheid gebracht kon worden en pas later, op de terugweg, begonnen we over ons hele lichaam te trillen toen we ons realiseerden dat we zojuist aan de dood waren ontsnapt. Dat was Spanje, deze broze toekomst, zonder verheven gedachten, zonder heroïek, een soort voortdurend terugkerende onzekerheid die onze contacten, het geringste gebaar, de geringste blik waarmee we elkaar aankeken, de rijkdom van een uniek gebaar of een unieke blik verleende. Dikwijls dacht ik eraan hoe jammer het was dat je in het leven van alledag de wereld die je omringt niet met dezelfde intensiteit ervaart.

Als we 's avonds in ons hotel terugkwamen, waren we smerig, uitgeput, daverden de explosies nog in onze oren na, maar we leefden nog. Dan stelde Hemingway me zijn vaste vraag: ‘En, hoeveel trommels film vandaag? Hoeveel ambulances?’ Ik wist het nooit precies, maar de film boekte vooruitgang, zonder scenario, met alleen deze twee richtlijnen: de aarde en de mensen. De aarde dorstte naar water, de mensen dorstten naar vrijheid. Water en bloed. Tussen deze twee bewoog Julián, onze held die we hadden gemodelleerd naar die jonge soldaat die we onderweg met zijn moeder hadden gezien, zich heen en weer. In zijn dorp Fuentedueña vochten de boeren tegen de droogte; hij vocht tegen het fascisme. Deze verbinding leek ons eenvoudig en duidelijk, en we koesterden geen enkele twijfel dat *Spaanse Aarde* juist dat moest worden: deze tweevoudige getuigenis tussen leven en dood.

In mei, na drie maanden heen en weer reizen tussen Madrid en Fuentedueña besloten we de fase van het opnemen te beëindigen en terug te gaan naar New York. De tijd was gekomen om de film te monteren en de mensen de werkelijkheid van de oorlog in Spanje te laten zien. De internationale toestand had zich nauwelijks gewijzigd: de Spaanse republiek, door iedereen in de steek gelaten, verstoken van voorraden en materieel, bleef weerstand bieden aan het franquisme dat bezig was het land te veroveren. Alleen de Sovjetunie bood hulp; de rest van de wereld respecteerde het non-interventiepact.

In New York ontmoette ik Helen en mijn vrienden van de Contemporary Historians weer. Na de maanden die ik met de mensen van de brigades aan het front in Madrid had doorgebracht, gaf het leven in Amerika, met zijn rust en zijn onverschilligheid, me de indruk dat ik in een andere wereld was beland. Ik was door de oorlog getekend. De emoties die ik had gekend leken uitgewist, bijna irreëel, en toen ik probeerde te vertellen wat we hadden gezien en meegemaakt, geloofde ik nauwelijks dat ik overtuigend genoeg klonk, zo belachelijk zwak leken de woorden en de uitdrukkingen die ik gebruikte. Ik had de vrede hervonden en alles wat ik met de toppen van mijn zenuwen had aangevoeld, zakte terug in een dagelijkse werkelijkheid waarin de details van het leven, vriendschappen en zelfs liefde hun kracht hadden verloren. Ik vond New York onbeduidend. Dit was een normale reactie. Ik moest de tijd hebben om me weer aan te passen, om door te gaan. Niets anders telde dan dat we de film tot een goed einde brachten om deze als een hefboom te gebruiken om de openbare mening in beweging te brengen, om de gevoelens van sympathie onder de intellectuelen los te maken en zoveel mogelijk mensen van goede wil te winnen voor de zaak van het republikeinse Spanje. Samen met Helen ging ik aan het werk, terwijl Hemingway van zijn kant de eerste aantekeningen voor een begeleidende tekst op papier begon te zetten.

Het was mijn wens dat het commentaar tot een strikt minimum beperkt zou blijven. Naar mijn idee moesten de beelden voor zich spreken en moesten er alleen, aan het begin van iedere sequentie, enkele woorden worden gezegd om de aandacht van het publiek op deze of gene implicatie of consequentie van de oorlog te wijzen en het te doordringen van het menselijke en politieke aspect van het conflict. Het was een probleem dat nauw luisterde. Ik moest heel nauwkeurig en direct te werk gaan zonder evenwel in de valkuil te trappen dat ik een politieke verhandeling zou houden die

voor propaganda zou kunnen doorgaan. Hemingway was zich hier ook van bewust en we wisten dat de kleinste beoordelingsfout ons ten opzichte van het Amerikaanse publiek kon isoleren.

Volgens ons moest iedere kijker terzelfder tijd zowel gestimuleerd worden als zich voldoende vrij voelen om zich een persoonlijke mening te vormen en zijn eigen conclusies te trekken. Hemingway, die met dit soort werk geen enkele ervaring had, wist zich te voegen naar de eisen die we onszelf hadden gesteld. Zijn commentaar was perfect.

Archibald MacLeish was op het idee gekomen Orson Welles te vragen de tekst in te spreken en Welles had toegestemd. We waren hier erg blij om. De stem van Welles leek zich volmaakt te verenigen met de tekst en met mijn oppervlakkige kennis van het Engels, althans waar het de nuances ervan betrof, was ik akkoord gegaan met deze opname. Op het moment dat de film in Hollywood vertoond zou worden, uitten Lillian Hellman en een paar vrienden echter bedenkingen. Volgens hen gaapte er een kloof tussen de kracht van de beelden, de verschrikkelijke realiteit ervan, en de stem van Welles, die ze te perfect, te theatraal vonden. Lillian Hellman suggereerde dat Hemingway zelf zijn commentaar zou inspreken. Iets dergelijks was nooit eerder gedaan, maar waarom zouden we het niet proberen? Het resultaat was verbazingwekkend. Tijdens de opnamen raakte Hemingway weer in de ban van de emoties die hij aan het front had gevoeld en meteen al bij de eerste zinnen kreeg zijn commentaar een lading die geen enkele andere stem erin had kunnen leggen. Het was gelukt, we hadden de film die dimensie gegeven die hij moest hebben.

Nu kwam het laatste bedrijf. We moesten de film in omloop brengen. Het doel van onze vereniging was tweeledig: het publiek op de hoogte te stellen van de werkelijkheid van de oorlog in Spanje en, als eenmaal de belangstelling was gewekt, de steun van een aantal belangrijke persoonlijkheden te krijgen. Een concrete steun, die verwezenlijkt zou moeten worden in de vorm van de aankoop van ambulances voor het republikeinse leger. Het was genoeg als we aan de goede deuren zouden weten aan te kloppen. In New York waren er, terwijl de film nog niet eens helemaal voltooid was, al journalisten komen kijken wie die twee mensen eigenlijk waren die uit Spanje waren teruggekomen. Mij kenden ze niet, maar Hemingway wel. Bovendien was beeldmateriaal zeldzaam in die tijd, er was nog geen televisie, en afgezien van enkele journaals waren wij de eersten die een film mee terugbrachten over een

gebeurtenis die belangstelling en nieuwsgierigheid wekte.

In die tijd onderhield Hemingway zeer nauwe betrekkingen met Martha Gellhorn. Hij had het erover gehad toen we in Spanje zaten: ‘Luister eens,’ had hij tegen me gezegd, ‘mijn *girl-friend* komt binnenkort naar Madrid, ik zou graag willen dat je haar leert kennen.’ Martha was een buitengewone vrouw, over wie men zei: ‘Haar benen beginnen bij haar schouders.’ Het klopte helemaal. Ze was heel lang, liep als een mannequin en werkte als journaliste voor het tijdschrift *Mc Call's*. Martha Gellhorn beschikte over enorme hoeveelheden relaties. Op een zekere avond belde Hemingway me en kondigde op zeer flegmatieke toon aan: ‘Morgen dineren we in het Witte Huis.’

Op dat moment dacht ik dat hij me voor de gek hield. Maar het was geen grap, helemaal niet. We hadden een afspraak op het Witte Huis om president Roosevelt een voorstelling van *Spaanse Aarde* te geven. Deze uitnodiging was het resultaat van de relaties van Martha Gellhorn met de vrouw van de president. Ik heb nooit geweten hoe alles precies in zijn werk is gegaan, maar het schijnt nogal soepel te zijn gelopen; de twee vrouwen waren vriendinnen; ze hadden het over de film gehad en alsof het de normaalste zaak van de wereld was, had mevrouw Roosevelt gezegd: ‘Maar dat is prachtig! Kom dan dineren met meneer Ivens en meneer Hemingway, dan kunnen we die film draaien.’

Toen we in Washington arriveerden stond er een auto voor ons klaar. We werden direct naar het Witte Huis gereden, waar kamers voor ons in orde waren gebracht, zodat we even konden rusten. We waren echter nauwelijks in de stemming om ons te ontspannen. We waren tamelijk nerveus, Hemingway en ik, en we vroegen ons af hoe deze ontmoeting zou verlopen.

Ik vroeg hem: ‘Heb je enig idee wie er allemaal zullen zijn?’

‘Een klein ontvangstcomité,’ antwoordde Hemingway. ‘Jimmy zal er zeker zijn, Jimmy Roosevelt, zijn zoon, en misschien ook een of andere kapitein van de veiligheidsdienst. Dat is normaal, met iemand als jij weet je tenslotte maar nooit.’

‘Hou eens op met die grapjes.’

Hemingway had gelijk. Toen we in de eetkamer kwamen, stond er niet één militair, maar twee. Jimmy Roosevelt was er, met zijn jonge vrouw, mevrouw Roosevelt, en wij drieën. Toen het voorstellen achter de rug was zag ik, op het moment dat we aan tafel zouden gaan, de president gezeten in zijn rolstoel met de lift naar beneden komen. We hadden dit niet verwacht en waren zeer onder

de indruk. Roosevelt kwam indrukwekkend op me over. Hij was iemand die je recht in de ogen keek, erg zeker van zichzelf, maar van een ongekunstelde eenvoud.

Het diner was heel simpel en verliep in erg vriendelijke sfeer. Roosevelt en zijn vrouw brachten de conversatie op het persoonlijke vlak en stelden Hemingway en mij vragen over ons leven en onze plannen. Het was een enigszins luchthartig maar erg ontspannen gesprek. Het menu was klassiek Amerikaans - gebraden kip en groene sla, appeltaart en wijn voor hen die dat wilden. Aan het eind van de maaltijd kwam een man de president met diens rolstoel ophalen en hij verdween via de lift. We liepen naar een ander vertrek waar al zo'n twintig mensen bij elkaar zaten. Onder hen herkende ik Harry Hopkins, een van de adviseurs van Roosevelt. Daarna kwam de president in zijn rolstoel naar binnen, hij installeerde zich naast de fauteuil waarin ik zat en de voorstelling begon.

Spaanse Aarde bestond uit vijf trommels film en duurde vijftig minuten. Aan het eind van het eerste gedeelte, tijdens het verwisselen van de rol, boog de president zich naar me over en zei tegen me: ‘Het is verbazingwekkend, het is maar een documentaire, maar ik heb naar die beelden zitten te kijken alsof het een fictiefilm was!’ Ik vatte dit als een compliment op en bedacht dat ik wellicht zijn aandacht en die van zijn adviseurs had gewekt. Men begon met de tweede rol en er heerste weer stilte. Het ging nu over de oorlog, en voor deze mensen, die de regering van de Verenigde Staten vertegenwoordigden, die tot op dat moment over Spanje niet meer hadden gezien dan enkele journaalbeelden van franquistische zijde, was het een onthullende ervaring. Toen de eerste tanks op het scherm verschenen boog Roosevelt zich opnieuw naar me over om me te vragen:

‘Wat zijn dat voor tanks?’

‘Dat zijn Franse tanks, Renaults, meneer de president.’

‘Zijn ze goed?’

‘Ze zijn verouderd, ze dateren uit de Grote Oorlog en hun bepantsering is niet al te sterk, de Spanjaarden noemen het conservenblikken.’

Roosevelt zweeg. Hij bleef naar de film kijken en aan het eind van de vijfde trommel verschenen andere tanks ten tonele, sterkere. Hij vroeg me: ‘Meneer Ivens, zijn dat ook Renaults?’

‘Nee, meneer de president, dat zijn Russische tanks.’

‘En zijn die goed?’

‘Uitstekend.’

‘Hebben ze er veel van?’

‘Daar weet ik niets van, meneer de president.’

Op slag was Roosevelt heel concreet geworden, de staatsman die niets liet passeren wat zijn interesse vermocht te wekken. Toen de voorstelling ten einde was viel er een korte stilte gevolgd door enig beleefd applaus. Roosevelt gaf Hemingway en mij een teken. Hij wilde meer informatie.

Voordat we naar Washington waren vertrokken, hadden we samen met onze vrienden van de Contemporary Historians geprobeerd vast te stellen welk punt het meest urgent was om met de president te bespreken. We waren het eens geworden over het punt dat het belangrijkste was dat er met hem gepraat werd over het probleem van het wapenembargo en het opheffen van dit embargo. Hemingway en ik hadden voor het diner nog een keer ons lesje gerepeteerd en we hadden tegen elkaar gezegd dat het wel te gek zou zijn als we er tijdens het gesprek niet in zouden slagen ons verhaal af te draaien. Ongelukkigerwijs moesten we daar de geschikte gelegenheid voor vinden en die kwam niet. Het gesprek was ofwel te algemeen ofwel te zeer toegespitst, de sfeer was tamelijk vriendschappelijk, en dit alles leende zich slecht voor onze plannen. Vast stond echter dat de film goed ontvangen was. Blijkbaar was niemand geshockeerd door het standpunt dat we hadden ingenomen en Roosevelt zelf had gunstig gereageerd: ‘Met deze film geeft u voor de eerste keer duidelijk aan dat het het Spaanse volk is dat vecht,’ had hij ons gezegd. Dat was precies wat we wilden laten zien.

Iets later vormden zich kleine groepen en zo stonden wij - Hemingway en ik - te praten met Harry Hopkins en mevrouw Roosevelt. Het gesprek nam een iets politiekere wending en plotseling zei Hopkins: ‘Die gaan winnen.’

Hij was een Amerikaan en hij had het over een oorlog, dus was het geen vraag maar een mededeling. Ik antwoordde hem: ‘Dat hangt ervan af. Ze kunnen ook verliezen.’

‘Hoe bedoelt u, verliezen!’ viel mevrouw Roosevelt in. ‘Hier op het Witte Huis denken we dat ze zullen winnen.’

We hadden hier natuurlijk met republikeinen te maken. Het was een verbijsterende houding. In feite had mevrouw Roosevelt ons het standpunt van de president en zijn adviseurs medegedeeld: natuurlijk winnen de republikeinen! We moesten nu of nooit ons lesje over het embargo afdraaien. Hemingway liet de gelegenheid niet voorbijgaan. Hij zei tegen Hopkins:

‘Ze kunnen winnen als ze wapens krijgen. Het embargo moet

worden opgeheven, zo niet, dan bereiken de republikeinen niets.'

Het was de zin waarvan we sinds het begin van de avond hadden gehoopt hem te kunnen uitspreken. Hopkins had hem zeer goed gehoord en begrepen, maar het gesprek stokte en niemand vroeg ons om nadere argumenten. Natuurlijk was dit niet voldoende om een verandering in de politiek van de regering van de Verenigde Staten te bewerkstelligen, maar we hadden het geprobeerd en we waren niet weinig trots dat we dat gedaan hadden. Diezelfde avond namen we de trein terug naar New York.

De volgende morgen bracht de *Brooklyn Eagle*, het katholieke dagblad van New York en een van de reactionairste kranten van die tijd, op de voorpagina de kop: 'Het Witte Huis als gastheer van de rode cineast.' De toon was gezet. Het was een heftig artikel, maar we konden ons ter gelegenheid van het uitbrengen van de film geen betere publiciteit wensen. In de loop van de volgende dagen trachtten de recensenten hun standpunten onder woorden te brengen, maar het merendeel van hen was zo gespecialiseerd, zo gewend uitsluitend fictiefilms te bespreken, dat ze moeite hadden hun positie te bepalen ten opzichte van onze documentaire. De meningen waren verdeeld, er waren voor- en tegenstanders - aan de ene kant stonden de mensen die niet accepteerden dat er partij werd gekozen voor de republikeinen en aan de andere kant diegenen die de waarde van de film als documentaire erkenden. Hoe het ook zij, al deze recensies kwamen de film ten goede en als gevolg hiervan werd hem een belang toegekend dat veel verder ging dan men van een eenvoudige documentaire kon verwachten en al heel snel kreeg de film enorme invloed. *Spaanse Aarde* was ontegenzeggelijk een politiek en cinematografisch succes. Na New York werd de film in Hollywood vertoond en ook daar wekte hij de belangstelling van een publiek dat toch behoorlijk verwend was. Na een eerste voorstelling voor een tamelijk gering aantal mensen schreef George Louis George, correspondent van *Cinemonde*, een artikel waarin deze plotselinge belangstelling voor Spanje perfect werd weergegeven.

'Als een lopend vuurtje verspreidde het nieuws zich door de kolonie. Iedereen moest de film van Joris Ivens gaan zien. Het comité van filmkunstenaars voor de Spaanse democratie werd bedolven onder de verzoeken om informatie. De tweede en laatste openbare voorstelling zou de volgende dinsdagavond plaatsvinden in een van de grootste zalen van Los Angeles, het Philharmonic Auditorium. In de loop van de middag werden alle kaartjes in de voorverkoop uitverkocht. Die avondvoorstelling in het Philharmonic werd een

gebeurtenis die de mensen nog lang zou heugen. Zo kon men Adolphe Menjou zien, smekend bij het loket of men hem een kaartje wilde verkopen, terwijl aan een ander loket James Cagney tekeerging omdat de caissière hem de kaarten die zijn vrouw onder haar eigen naam had laten reserveren, niet wilde overhandigen. Aan het slot van de avond werd er een oproep gedaan door Herbert Biberman, regisseur en echtgenoot van de mooie Gale Sondergaard. Het antwoord werd gevormd door een regen van bankbiljetten, afgewisseld met de uit meer bescheiden beurzen afkomstige muntstukken. Het was het eerbetoon van de wereld van de illusie aan de wereld van de werkelijkheid... Om aan de vraag tegemoet te komen organiseerde het comité, met medewerking van enkele sympathiserende kunstenaars, privé-voorstellingen in de weelderige villa's in Beverley Hills. Zo vormde op maandagavond het huis van Fredric March het toneel van een van deze voorstellingen. De gasten waren Ernst Lubitsch, Robert Montgomery, King Vidor, Myriam Hopkins, Fritz Lang, Anatone Litvak, Lewis Milestone, Errol Flynn, Joan Bennett, de regisseur John Cromwell, Marc Connelly - de schrijver van *Green Pastures* -, Dorothy Parker, Lillian Hellman, Dashiell Hammett en enkele andere beroemdheden.'

Ik herinner me een paar van deze avonden in Hollywood - als ik een taxi nam en met mijn trommels film op weg ging naar een van die weelderige villa's - nog heel goed, en in het bijzonder herinner ik me die avond bij Fredric March, waar inderdaad alle mensen waren die door George Louis George in zijn artikel worden opgesomd. In die tijd had Fredric March net de opnamen voor *Mary Stuart* met John Ford en voor *A Star is Born* met William Wellman achter de rug. Hij stond op het toppunt van zijn carrière, maar was links voor zover men dat in Hollywood kon zijn. Die avond was ik in het gezelschap van Ernest Hemingway. Hij had een duidelijk intellectueel overwicht op al deze mensen en allen hadden respect voor hem. Na de voorstelling nam hij het woord en zei: 'We rekenen erop dat u de republikeinen helpt. Ze hebben ambulances nodig en ieder chassis kost duizend dollar. Volgens mij kan niemand van u het zich permitteren maar één wiel te sturen.' Het was een elegante manier om de gulheid van het publiek te stimuleren en men bleef er niet doof voor. We kregen cheques voor duizend en vijfhonderd dollar. Enkele jaren later, tijdens het hoogtepunt van het mccarthyisme, zouden deze cheques weer worden opgediept en in de volle aandacht komen te staan, maar die avond waren ze zeer welkom.

Eén ontsnapte er aan de drijfjacht: Errol Flynn. Hij noemde zich

niettemin sympathisant van de republikeinse zaak. Enige maanden later zou hij twee dagen in Madrid zijn en voor de fotografen poseren, maar na de voorstelling was hij plotseling verdwenen. Om niet de opmerkzaamheid op zich te vestigen was hij er stiekem door het raam van het toilet tussenuit geknepen.

Franchot Tone en Joan Crawford, die niet naar deze voorstelling hadden kunnen komen, hadden me gevraagd bij hen langs te gaan om de film te vertonen. Ze woonden in een villa die even weelderig was als de rest: hetzelfde azuurblauwe zwembad, dezelfde enigszins opzichtige luxe, dezelfde salon met de achter een Picabia verborgen projector. Die avond was ik echter alleen en waren er geen andere gasten. Voor de voorstelling zou beginnen had Joan Crawford, die naast me had plaatsgenomen, me gezegd: 'Meneer Ivens, ik ben een beetje nerveus op het ogenblik. Ik ben bezig met de opnamen voor een moeilijke film en ik ben bang dat ik al die beelden niet zal kunnen verdragen. Ze hebben me gezegd dat er gewonden en doden in voorkomen.'

'Inderdaad,' had ik haar geantwoord, 'in een oorlog komen doden en gewonden voor.'

'Dan moet u me helpen. Als de film te erg wordt, moet u me waarschuwen, dan doe ik mijn ogen dicht.'

Ik kende de film goed, maar ik wist niet of ik in staat zou zijn datgene te doen wat Joan Crawford me vroeg, want wat voor haar moeilijk te verdragen viel hoefde dat nog niet voor mij te zijn. Niettemin had ik toegezegd haar te helpen en iedere keer dat het me daar het moment voor leek zei ik heel discreet tegen haar: 'Miss Crawford,' en zag ik hoe ze haar lange wimpers neersloeg. Als de betreffende scène achter de rug was, waarschuwde ik haar weer en deed ze haar ogen weer open. Achter haar glimlachte Franchot Tone geringschattend en ik dacht aan mijn tweeduizend dollar. Maar die avond zou ik een teleurstelling te verwerken krijgen. Na de voorstelling trok Franchot Tone zijn chequeboek en stelde Joan Crawford voor: 'Joan, als jij vijfhonderd dollar geeft geef ik ook vijfhonderd dollar.' Dit was samen maar één ambulance, de helft van wat ik had gehoopt. Toen ik weer vertrok met mijn trommels had Franchot Tone erop gestaan me te helpen ze naar de taxi te dragen. We liepen om het transparant blauwe en verlichte zwembad heen. Bij het overhandigen van de trommel film zei hij: 'Goeie God, wat is dat zwaar! Minstens even zwaar als een mitrailleur.'

'O nee, het lijkt er niet op,' zei ik tegen hem.

We schudden elkaar de hand. Toen ik eenmaal in de auto zat boog

hij zich naar me over en voegde hieraan toe: ‘Echt, ik zou ook wel naar het front willen.’ Hier sprak de acteur. Tone was net klaar met de opnamen voor de *Muiterij op de Bounty*.

Al deze mensen, die zich koesterden in de gedachte dat ze linkse vrienden hadden en hen konden helpen, vermoedden in de verste verte niet dat hun cheques op zekere dag weer te voorschijn zouden komen en hun een hoop last zouden bezorgen. Eind 1937 werd zelfs in Hollywood de antifascistische beweging met de dag sterker. Voor sommigen was het slechts een spel of een modegril, maar voor een groot aantal was het echte betrokkenheid en was het ernst. Vijftien jaar later, in het heetst van de koude oorlog, wordt dit vooroorlogse antifascisme plotseling verdacht. In de ogen van McCarthy zou het feit dat men in 1937-1938 antifascist was geweest of relaties had onderhouden met antifascistische activisten een aanslag op de veiligheid van de natie gaan vormen. De Amerikanen zouden deze mensen *premature antifascist* - antifascisten die er te vroeg bij waren - gaan noemen, hetgeen dan synoniem of bijna synoniem met communist zal worden. Deze verlate politieke beroeringen zullen niet aan de wereld van Hollywood voorbijgaan en de commissie van onderzoek naar on-Amerikaanse activiteiten zal zich de geringste details herinneren. De kopieën van de fameuze cheques zullen uit de dossiers worden opgediept en de dragers van de handtekeningen zullen worden ondervraagd: ‘Kent u de heer Ivens?’

Het zal er dan weinig toe doen wat de betreffende antwoordt, de cheque ligt er als het flagrante bewijs van zijn of haar medewerking en de openbare aanklager zal besluiten: ‘U heeft deze cheque inderdaad ondertekend, u heeft geld gegeven ter verdediging van een zaak en u weet heel goed dat die zaak het communisme is. Wanneer heeft u de heer Ivens ontmoet?’

‘Ik heb zijn film over Spanje gezien.’

‘Inderdaad, en u hebt hem geld gegeven. Duizend dollar!’

Sommigen, zoals Fredric March, wisten zich te verdedigen en hun koelbloedigheid te bewaren, anderen daarentegen werden plotseling bang voor communist of *fellow traveller* te worden versleten. Om zich schoon te wassen gaven ze andere producenten of scenarioschrijvers aan. Er vielen vonnissen en enkele mensen, onder wie Dalton Trumbo, Herbert Biberman, Samuel Ornitz en Edward Dmytryk belandden in de gevangenis en werden op de zwarte lijst van Hollywood gezet onder het voorwendsel dat ze *premature antifascists* waren geweest. Zo idioot werd er met de geschiedenis omgesprongen.

Eind 1938 stak *Spaanse Aarde* de Atlantische Oceaan over. In Londen ontstond er opschudding toen de film werd vertoond. De censuur greep in en de film werd verboden of er werden coupures in aangebracht: de Engelsen konden het maar moeilijk verdragen dat er over de oorlog in Spanje werd gesproken zoals wij dat hadden gedaan. In Parijs ging het makkelijker. De linkse milieus distribueerden de film en hij had een zekere mate van succes. Helaas hadden mijn Franse vrienden er, in plaats van het commentaar van Hemingway te vertalen, de voorkeur aan gegeven een nieuwe tekst te schrijven. Het was een ramp en toen ik jaren later in de gelegenheid was deze versie te zien was ik zowel ontgoocheld als verbijsterd. Ontgoocheld door het resultaat en verbijsterd omdat het Jean Renoir was geweest die zich met het karwei had belast. Renoir was een filmer die de waarde van beelden kende, maar in het geval van *Spaanse Aarde* had hij zich laten meeslepen en geen seconde stilte in de film gelaten, precies als een schrijver die zich niet weet te beheersen. Alle effecten waren verloren gegaan; de momenten van stilte, het geluid, de muziek, de kracht van de beelden waren verdronken in een woordenvloed. Het was een andere film geworden en wel zozeer dat ik me genoodzaakt zag aan het begin ervan een mededeling op te nemen om de toeschouwers te waarschuwen.

Toen Bun□uel de film zag, was het zijn beurt om woedend te worden. Niet om politieke redenen, maar vanwege de muziek. Ditmaal was het mijn fout: ik had er volksmuziek uit Catalonië in opgenomen terwijl de hele film in de omgeving van Madrid speelt. Het was afschuwelijk, maar in New York, in het vuur van de actie, hadden we nauwelijks bij dit probleem stilgestaan. Volgens mij was het niet erg, het deed niets af aan de inhoud van de film, maar voor de Spanjaarden was het ondraaglijk. Ik heb altijd gedacht dat ik op zekere dag op deze fout zou kunnen terugkomen en haar herstellen, maar ik heb er nooit de tijd toe gevonden.

Afgezien van dit soort tegenspoed was *Spaanse Aarde* op dat moment de belangrijkste film uit mijn loopbaan en misschien is hij dat ook wel gebleven. Door het onderwerp, door de manier waarop het werd behandeld en door het feit dat hij de weg naar zijn publiek vond, werd de film een volkomen succes. Na de oorlog leefde *Spaanse Aarde* voort. Niet zo lang geleden heeft de Nederlandse televisie hem uitgezonden voor meer dan twee miljoen kijkers en in 1978, toen Franco gestorven was, werd hij voor de eerste keer in Spanje vertoond en die dag was ik erbij. Ook voor mij was het de eerste keer dat ik sinds meer dan veertig jaar in Spanje terug was.

In de zaal zaten slechts Spaanse jongeren en ik hield een kort toespraakje dat voor ieder van hen afzonderlijk was bedoeld: ‘Je gaat nu een film zien waarin iemand van jouw familie, je vader of je grootvader, gevochten heeft ter verdediging van de vrijheid. Velen zijn gestorven, anderen hebben in ballingschap moeten gaan. Met sommigen van hen heb ik korte tijd zij aan zij geleefd en ik heb ze gefilmd en vandaag kan de film in dit land voor de eerste maal worden bekeken. Al die jaren heb ik er nooit aan getwijfeld dat dit moment eens zou komen...’ Ik was zeer ontroerd, al die jongeren keken naar de film en toen hij afgelopen was stonden ze op en applaudisseerden. Niet voor mij, maar voor hen die gevochten hadden, voor hun vader of hun grootvader, en uit trouw aan een zaak die meer dan veertig jaar had overleefd.

In 1938 waren we er met *Spaanse Aarde* in geslaagd zeventien ambulances bijeen te brengen. De mensen in Madrid hadden tegen ons gezegd: ‘Stuur ons de chassis maar, dan doen wij de rest wel.’ Martha Gellhorn en Hemingway waren naar Ford gegaan om over een contract te onderhandelen. Duizend dollar per chassis. We waren propagandisten geworden, filmdistributeurs en zakenlieden tegelijk. Hemingway, tot het einde toe een formidabel mens, wilde soms wel met me mee naar openbare bijeenkomsten, in San Francisco en elders, waar een publiek van duizend of tweeduizend mensen zat te wachten om onze film te zien. Hemingway bleef Spanje trouw, en ik ook. Maar - dat is nu eenmaal mijn stijl van leven - op het moment dat het succes van *Spaanse Aarde* zijn hoogtepunt bereikte, stelde ik mezelf de vraag: ‘En nu, wat ga je nu doen?’

Het is sterker dan ik, ik kan geen pas op de plaats maken en evenmin tijd nemen om na te denken en rustig te leven. Na Madrid moet ik doorgaan. Natuurlijk denk ik soms terug aan de oorlog en de mensen van de brigades die doorvechten, maar ik blijf niet bij deze herinneringen stilstaan; ik kijk om me heen en ik zoek. Er worden me voorstellen gedaan, aan de ene kant tot het maken van een opdrachtfilm, aan de andere kant tot het schrijven van een boek, ik kan me in Hollywood vestigen, een ander leven beginnen, een loopbaan op stapel zetten. Amerika lijkt voor me open te liggen. Mijn Duitse vrienden staan versteld; ze zeggen me: ‘Joris, je bent hier als Hollander gekomen, met een communistisch visitekaartje, en een jaar later word je door de president ontvangen! Je maakt een documentaire en de Amerikanen, die zich nooit voor documentaires hebben geïnteresseerd, schrijven artikelen over je in hun kranten. Het is niet te geloven!’

Het was inderdaad tamelijk ongelooflijk. Ik was bijna beroemd en ik had vrienden in een land waar ik enkele maanden eerder nog niemand had gekend. Zo was Amerika. Maar ik zag niet zo scherp waar tussen Washington en Sunset Boulevard nu precies mijn plaats was. China deed al van zich spreken. Op 7 juli 1937 waren de Japanners na een grensincident het land in het noorden binnengevallen en sindsdien waren ze in het oosten van het land heer en meester gebleven. Het was een ander soort oorlog, een ander soort agressie, en iedere vriend die ik ontmoette maakte er wel een grapje over: 'En Joris,' zeiden ze, 'wanneer ga je naar China?' Voor mij was het geen grap, ik dacht er werkelijk over.

In oktober nam ik afscheid van *Spaanse Aarde*. De film had zijn weg gevonden en was in goede handen. Ik nam contact op met Chinese communisten, daarna met nationalisten en Chinese bankiers in New York en San Francisco, en bereidde me voor op het begin van een nieuw stadium. Het was eigenlijk geen breuk maar het logisch vervolg op datgene waaraan ik was begonnen en waarmee ik naar mijn idee moest doorgaan.

Eindnoten:

* POUM: Marxistische Arbeiders Eenheids Partij
* FAI: Anarchistische Federatie van Iberië
* Durruti Buenaventura: Spaans anarcho-syndicalist, op 19 november 1936 gesneuveld aan het front bij Madrid
* La Pasionaria: werkelijke naam Dolorès Ibarruri (geboren in 1895). Spaans communistisch activiste, in 1977 in de Cortes gekozen

Hankow, 1938

Op 21 januari 1938 ging ik om vier uur 's middags aan boord van de China Clipper van de Pan American in San Francisco, richting Hong Kong. Dit watervliegtuig, dat slechts een primitieve vorm van comfort bood, onderhield de verbinding tussen Amerika en Azië door middel van een reeks vlooiesprongen via de Pacific-eilanden. In vier of vijf dagen zouden we Hong Kong bereiken, maar in werkelijkheid duurde de overtocht achttien dagen. Een waarlijk waanzinnige tocht waaraan ik geen weerstand had kunnen bieden. De luchtvaart, de ontdekking van de eeuwwisseling, had me altijd gefascineerd en ik had er als kind van gedroomd.

In Nijmegen bevond zich achter ons huis in de Van Berchenstraat een tuin. Deze tuin had bescheiden afmetingen, hij lag ingeklemd tussen het houten balkon en de muur die op het park uitkwam, en vormde het strijdperk voor mijn spelletjes en mijn fantasie. De tuin was achtereenvolgens bevolkt geweest door zeerovers, piraten en Indianen - tot de dag dat de pioniers van de luchtvaart mijn verhalen over met veren getooide krijgers als een zeepbel uiteen hadden doen spatten. Louis Blériot en de gebroeders Wright en hun machines hadden de rest als sneeuw voor de zon doen verdwijnen en ik was een van hun trouwste bewonderaars geworden. Ik moet toen tien jaar zijn geweest. Mijn hartstocht voor de luchtvaart maakte een knutselaar van me. Eigenhandig bouwde ik een soort vliegmachine die een getrouwe weergave moest voorstellen van een van die glorieuze toestellen. Het geval had een spanwijdte van ongeveer drie meter, het vloog niet, maar dat was niet zo belangrijk, want ik vloog in zijn plaats. De romp van het apparaat werd gevormd door een enorme houten kist die mijn vader voor zijn goederenzendingen gebruikte. Oude stukken plank, zeer oude lappen textiel, karton, punaises, touw en een paar spijkers voltooiden het geheel. De propeller was van balsahout, een slee vervulde de functie van landingsgestel en ik kon me in de cockpit laten glijden, en via een mechaniek van touwen en katrollen de stuurknuppel en een paar andere accessoires bedienen.

Het was allesbehalve kinderachtig. In mijn eentje nam ik plaats in de kist en installeerde me achter de hefbomen. Urenlang vloog ik, warm gekleed en uitgerust met de onmisbare vliegeniersbril en

een pet met oorwarmers, over de wereld. Ik had geen besef van de tijd meer. Uiteindelijk riep mijn moeder me dan voor het middageten. ‘Waar heb je eigenlijk gezeten?’ vroeg ze dan.

‘In mijn vliegtuig.’

‘Al die tijd? Maar wat voer je daar dan uit?’

‘Ik reis. Ik ben naar Australië geweest.’

‘In Australië! Het idee.’

Ik zat in mijn vliegtuig te dromen. Ik reisde en ging naar alle landen ter wereld als ik daar behoefte toe voelde. In mijn fantasie was de aarde niet meer die ingewikkelde bol zonder einde, maar plat en gekleurd, zoals de kaart die het hele jaar aan de muur van het schoollokaal hing. Dit spel, dat ik in mijn eentje speelde en waarin mijn fantasie de rol speelde van brandstof, vormde de concretisering van een wereld waarvan ik droomde eens alle geheimen te zullen kennen. Op een zondag, na het middageten, was mijn vader opgestaan en had aangekondigd: ‘Vanmiddag ga ik naar Sint Anna en ik neem de jongens mee.’

Sint Anna was een gehucht in de omgeving van Nijmegen. Om er te komen moest je een tram nemen die door twee paarden werd getrokken en dan nog ruim een halfuur lopen. Mijn vader ging met zijn twee zoons - Wim, dertien jaar, en mij, die toen acht geweest moet zijn - kijken naar wat de affiches die op de muren in de stad waren aangeplakt, al verschillende dagen hadden aangekondigd: De heer Olieslager, Belgisch staatsburger, die zou gaan vliegen in zijn machine díe zwaarder was dan lucht. Dat ‘zwaarder dan lucht’ fascineerde ons. De luchtballon had zich al een plaats in de beschaving veroverd en vermocht niemand meer in verbazing te brengen, terwijl dat ‘zwaarder dan lucht’ een beeld opriep van een soort uitdaging aan het adres van de natuur, of aan het adres van God.

Die dag bevond alles wat Nijmegen aan nieuwsgierigen, sceptici of vooruitgangsfanatici bezat, zich in Sint Anna. Enkele honderden mensen, op een afstand gehouden door dranghekken, stonden te kijken naar die man die, net als op de foto's, met zijn ronde bril en zijn achterstevoren op zijn hoofd gezette pet, de voorbereidingen trof om met zijn machine het luchtruim te kiezen. De man liep met gebogen hoofd een lang plankier af dat net op de grond was uitgelegd. Van tijd tot tijd bleef hij staan en stampte met zijn hak op een recalcitrante plank. Zijn assistenten stonden op een afstand naar hem te kijken. Het deed me denken aan de voorbereiding van een of ander circusnummer voor de komst van de trapeze- of evenwichtskunstenaars. Aan het uiteinde van de geïmproviseerde

landingsbaan stond een vliegtuig, een eendekker, waar de Belg zich inhees. Hij gaf een teken met zijn hand en zijn assistenten begonnen tegen de propeller te duwen. Een keer, twee keer, drie keer. De motor kuchte, stotterde, maar weigerde aan te slaan. Ze staken de koppen bij elkaar, en weer begonnen de assistenten tegen de propeller te duwen, terwijl om ons heen het commentaar sarcastischer werd: 'Dat gaat natuurlijk nooit, allemaal maar onzin, en...' Plotseling begon de motor echt te draaien. De Belg gaf weer een teken, de assistenten haalden de blokken voor de wielen weg en het vliegtuig zette zich over het plankier in beweging. De menigte zweeg nu. Daarna ging het allemaal verschrikkelijk snel. Na een rit van een honderdtal meters leek de eendekker van Olieslager zich aan de zwaartekracht te willen onttrekken, de wielen lieten los van de aarde en inderdaad verhief het toestel zich in de lucht, voor onze ogen. Het bleef klimmen, legde enkele honderden meters af, waarna de piloot een scherpe bocht maakte voor hij weer naar beneden kwam en het toestel aan het eind van het veld aan de grond zette. De menigte applaudisseerde, stroomde daarna over de dranghekken om bij de Belg en zijn eendekker te komen. Het was mijn eerste ontmoeting met het vliegtuig en ik was erdoor getekend.

Op mijn achttiende - het was tijdens de eerste wereldoorlog en ik was onderofficier bij de artillerie - had ik me als vrijwilliger aangemeld om luchtverkenner te worden. De piloot zat voorin en ik achterin met een sterke verrekijker. Ik genoot van die momenten, hoog in de hemel, zonder enige bescherming, met de wind die in mijn gezicht sloeg en de aarde die onder me voorbijtrok. Sindsdien heb ik wanneer ik kon het vliegtuig genomen. Toen Germaine op het moment van de breuk tussen ons in Parijs zat, nam ik altijd het vliegtuig van Amsterdam naar Parijs over Brussel. Dat was al met de KLM en mijn vrienden zeiden dat ik gek was.

Weer wat later, tijdens de opnamen van *Zuiderzee*, dacht ik dat ik mijn leven in een vliegtuig zou eindigen. Het scheelde maar een haar. Ik maakte op dat moment opnamen boven de grote dijk en had de beschikking over een tweedekker van het leger, waarvan ik de mitrailleurkoepel zo had aangepast dat mijn camera erop kon worden vastgezet. Dit toestel deed ook dienst als lestoestel voor jonge piloten en was met twee stuurknuppels uitgerust. Die middag was het weer bijzonder rustig, onze vlucht was van tevoren geregeld en we hadden al een of twee vluchten uitgevoerd. Plotseling dook het toestel naar de aarde, recht op een dorp af. Vanaf dat moment

verliepen de gebeurtenissen uiterst snel. Voor me zat de piloot als een bezetene te gebaren, hij draaide zich om en ik zag zijn verwrongen gezicht. Hij schreeuwde me iets toe dat niet boven het lawaai van de motor uitkwam. We doken recht op de klokketoren van de kerk af. Die bevond zich op niet meer dan honderd, tachtig meter van ons vandaan en de piloot gebaarde steeds wanhopiger tegen me. Wat doe je in zo'n situatie? Springen? Bidden? Het toestel leek verlamd en ik dacht werkelijk dat we te pletter zouden vallen. Plotseling drong het in een flits tot me door: de bediening was geblokkeerd en dat blokkeren deed ik. Mijn cameratas was onder de stuurknuppel gegleden en maakte ieder manoeuvreren onmogelijk. Het was de hoogste tijd dat ik het begreep, want we zaten nog maar zo'n twintig meter van de huizen. Het was de enige keer dat ik werkelijk bang ben geweest in een vliegtuig.

Onlangs wilde ik, met het ongeduld van een man van tachtig jaar die het zich niet kan veroorloven nog lang te wachten, de *Concorde* wel eens proberen. Dit verlangen naar vliegen heeft me nooit verlaten, ik heb het altijd heerlijk gevonden een vliegtuig te nemen, boven de wolken te zitten, door het venster te kijken en te dromen. Ik kan zo uren blijven zitten zonder me te vervelen, ik ben dan werkelijk heel ver weg, een soort reis in een reis.

In 1938 was ik minder romantisch en veel realistischer. Door de China Clipper te nemen sloeg ik twee vliegen in één klap: een van de eersten te zijn die de Stille Oceaan per vliegtuig overstak, en in een recordtijd in Hong Kong komen. Helaas waren we nog niet opgestegen of ons toestel begon mechanische problemen te vertonen. Halverwege tussen San Francisco en Honoloeloe begon de bemanning, zonder zich iets van de passagiers aan te trekken, de bekleding van de schotten te scheuren en het plankier weg te slopen. Het viel niet moeilijk te raden wat er aan de hand was: de oliedruk was gezakt en ze zochten het lek. Ze vonden het en bonden het dicht met stukken doek, maar we moesten rechtsomkeert maken en naar San Francisco terug. Onze reis beloofde wel zeer onconventioneel te zullen verlopen. De ijskoude lucht kwam in golven het toestel binnen en door het gat in het plankier kon ik de Stille Oceaan drieduizend meter onder ons zien glinsteren.

De maandag daarop vertrokken we weer uit San Francisco, en ditmaal kwamen we zonder ongemakken in Honoloeloe aan. Na een dag rusten vertrokken we uit Honoloeloe naar Midway, en weer werd onze China Clipper door technische problemen gedwongen rechtsomkeert te maken. Vrijdag 28 januari, een week na ons eerste

vertrek uit San Francisco, zaten we nog steeds in Honoloeloe vast in het slechte weer.

Onder de passagiers deden min of meer tegenstrijdige en alarmerende geruchten de ronde. Ze waren bang voor de Japanners, ze waren bang voor het slechte weer, en ze waren bang geworden door de averij. Enkelen begonnen te twijfelen. Wat was onze China Clipper nu precies waard? Dat gat in de olieleiding toen we uit San Francisco waren vertrokken, was dat al niet heel verontrustend? Eén ding was zeker: het postvliegtuig dat voor ons was vertrokken, was midden op de Pacific totaal verdwenen en afgezien van een olievlek op de oceaan was er niets van overgebleven. Uiteindelijk werd onze China Clipper vervangen door een ander toestel, een volkomen identiek watervliegtuig, de Hawaian Clipper, en donderdag 3 februari verlieten we Honoloeloe richting Midway. De volgende dag stegen we van Midway op met als bestemming het eiland Wake en vanaf dat moment voltrok de reis zich zonder verdere incidenten: van Wake naar Guam, van Guam naar Manilla en van Manilla naar Hong Kong, waar ik op 8 februari van boord stapte. De overtocht over de Stille Oceaan had precies dertien dagen langer geduurd dan voorzien.

Nog steeds bewaar ik aan deze reis een merkwaardig gevoel. In Honoloeloe had ik mijn eerste schok te verwerken gekregen bij het eerste contact met de exotische koloniale sfeer. En wat voor een sfeer! De meest verraderlijke en zoetelijke die er bestaat. Honoloeloe vormde - met zijn anachronistische luxe, zijn door de zon beschenen ellende en zijn bijna ziekelijke landschappen - het paradijs voor de miljardairs van de Pacific. De atmosfeer was vreemd geweest: er had een soort onrustige spanning onder de passagiers geheerst. Was het gebrek aan veiligheid tijdens de overtocht hier oorzaak van geweest? Was het de mogelijke aanwezigheid van de Japanners, waarover men bij elke gelegenheid die zich had voorgedaan had gepraat? Iedere keer dat we een schip hadden gezien had men een radiobericht uitgestuurd; werd hier niet op geantwoord, dan was het een Japanner en noteerde de co-piloot in zijn logboek: ‘niet-geïdentificeerd schip.’ Voordat we vertrokken waren, had de luchtvaartmaatschappij mijn camera en de objectieven geconfisqueerd en ze verzegeld. Ik had de indruk dat ik me al aan het einde van de wereld of op een andere planeet had bevonden, erg ver van Amerika. Ik was op weg naar het Verre Oosten.

In Hong Kong, waar ik verwacht had China aan te treffen, vond ik slechts Britse stijfheid, de arrogantie van het kapitalisme en de

Chinese armoede. Hong Kong is China niet, het is er slechts een voorproef van. De haven is als alle havens, alleen zijn er meer Chinezen, is de temperatuur er lauwer en voel ik me er een vreemdeling. Ik ben verbaasd noch teleurgesteld. Hong Kong is een etappe. Overal zie je Engelsen, ze bezitten de stad en het is onmogelijk dit niet te zien. Om het te vergeten moet je een taxi nemen en het centrum van de stad verlaten.

Dan kom je in China. Het immense, raadselachtige China. Een onbekend gebied waarvan ik weet dat al eenderde door de Japanners is bezet. Peking, Sjanghai en Nanking zijn ingenomen, het is oorlog. Mijn tweede oorlog. Maar ditmaal heb ik geen scenario van mijn Newyorkse vrienden bij me. Ik kom met lege handen aan en heb de indruk dat ik me in een avontuur heb gestort waarvan de omvang nauwelijks valt vast te stellen. Niets is ingewikkelder dan te proberen de politieke situatie in China te begrijpen op het moment dat ik op het Aziatische vasteland van boord ga. Het schijnt dat er sprake is van een dubbele macht: aan de ene kant de nationalisten die onder commando staan van generalissimo Tsjang Kai-Tsjek en aan de andere kant de communisten met aan het hoofd een man wiens naam bij weinigen bekend is: Mao Zedong. Tussen die twee is een akkoord gesloten, maar men zegt dat het een broos akkoord is dat niet lang zal standhouden. Men wantrouwt Tsjang Kai-Tsjek en van de communisten kent men, na de beproeving van de Lange Mars van 1935, noch de kracht noch de zwakke plekken. Men noemt ze eenvoudigweg geduldig, ascetisch en vastbesloten.

Net als in het geval van Spanje vormde de tocht naar China een politieke daad voor zover het in mijn bedoeling lag een film te maken die deel zou zijn van de strijd en China zou helpen zijn onafhankelijkheid te herwinnen. Maar van China wist ik niets. Als iedereen wist ik dat het een enorm land was, met een beschaving, een cultuur, een geschiedenis en zijn lettertekens. Wat het politieke leven in China betrof: ik wist er niet meer van dan welke progressieve intellectueel dan ook. Ik had *La Condition Humaine* van Malraux en *Red Star over China* van Snow gelezen en dat was alles.

In New York hadden we een nieuwe vereniging opgericht, History Today Inc., waar, met enige uitzonderingen, dezelfde vrienden deel van uitmaakten, die betrokken waren geweest bij de oprichting van Contemporary Historians. Hemingway had weer zijn oude, afstandelijke positie ingenomen. Toen ik hem op een dag in San Francisco tegenkwam, had hij niet zonder ironie tegen me gezegd: ‘Zo,

ga je daarheen! Het is afgelopen met Spanje, de Derde Internationale richt haar aandacht nu op China!'

Ik had niet met hem in discussie willen gaan. Hemingway had zo zijn ideeën en ik de mijne. Hij kon over de communisten denken - en zich inbeelden - wat hij wilde; dat was niet zo belangrijk. Om aan deze onderneming te beginnen had ik gedacht aan een budget van vijftigduizend dollar. Om deze te vinden moesten we ons netwerk van relaties uitbreiden en nieuwe financieringsbronnen aanboren. Louise Rainer, een actrice van Oostenrijkse origine, organiseerde enkele ontmoetingen met Chinese bankiers en rijke handelaren. Sinds ze bij Paul Muni in een zeer succesvolle film, *The Good Earth*, de rol van een jonge Aziatische had gespeeld, had ze zich in Hollywood een zekere vermaardheid verworven en was ze de lieveling van de Chinese kolonie in San Francisco geworden. Tijdens een diner in Chinatown hadden we een akkoord gesloten met een van die Chinese bankiers die zowel miljonair, nationalist als patriot waren en geheel volgens zijn wens was het hele project onder bescherming van mevrouw Tsjang Kai-Tsjek gesteld. Communistische Chinese vrienden in de Verenigde Staten hadden me voor dit gevaar en voor de moeilijkheden waarin ik verzeild zou kunnen raken gewaarschuwd. Ze hadden me gezegd: 'Je begeeft je in een precaire situatie, waarin je moeilijk zult kunnen manoeuvreren. Maar als je de moed kunt opbrengen is het wel te doen.' Ik had in de verste verte niet vermoed hoezeer ze gelijk hadden. De film bleef echter - hoewel gefinancierd door een Chinese bankier en gemaakt onder bescherming van de vrouw van de generalissimo - niet minder het werkstuk van ons collectief. We stelden een contract op en ik vertrok meteen naar Parijs, waar ik John Ferno en Robert Capa zou ontmoeten.

Toen ik John had voorgesteld naar China mee te gaan om hetzelfde te doen als wat we in Spanje hadden gedaan, had hij zonder aarzeling ingestemd. Robert Capa had mij gevraagd of hij mee mocht, want hij wilde films leren maken. Ik had veel waardering voor Robert. Hij was een zeer getalenteerd fotograaf. We hadden elkaar in 1934 in Parijs voor het eerst ontmoet en sympathie voor elkaar opgevat. Robert kon het erg goed met John vinden en het was moeilijk hem dit te weigeren. Robert verkeerde nog in een toestand van verdoving na de dood van zijn jonge vrouw. Ze had - evenals hij als oorlogscorrespondent - in Spanje gezeten en was per ongeluk omgekomen, aan de kant van de weg verpletterd door een republikeinse pantserwagen. Robert Capa was deze klap nog niet te boven en hij was er slecht aan toe.

Robert Capa was toen al een beroemd fotograaf. Het was een man die in beelden dacht, maar ik betwijfelde of hij het geduld zou hebben om een filmcamera ter hand te nemen en een film in elkaar te zetten. Toch had ik hem niet willen ontmoedigen, we hoefden slechts een tweede handcamera mee te nemen en zouden dan ter plaatse wel zien hoe hij zich zou redden. Voor het overige hadden we afgesproken dat Robert onafhankelijk te werk zou gaan. We beschikten slechts over een minimaal budget dat ons niet in staat stelde een derde man mee te nemen. Capa had een contract met *Time-Life Magazine* getekend dat hem, in ruil voor zijn foto's, zijn reis- en verblijfkosten garandeerde. Zo had ik ze achtergelaten, hem en John Ferno, op het terras van een café in de wijk Saint-Germain. We hadden afgesproken dat we elkaar in Hong Kong weer zouden zien. Alvorens naar New York terug te keren was ik naar Amsterdam en Nijmegen gegaan om afscheid te nemen van mijn ouders. Je weet nooit wat een oorlog allemaal voor je in petto heeft. Ik realiseerde me in de verste verte niet dat mijn broer Wim ons als eerste zou verlaten.

In Hong Kong had ik alle tijd om de toerist uit te hangen en uren in de cafés door te brengen met luisteren naar het geleuter van de buitenlandse correspondenten. Enkelen zaten te wachten tot ze China in zouden kunnen, de anderen tot ze naar huis konden terugkeren. Hong Kong was het rangeerterrein via welk de Chinezen het land in- en uitgingen en iedereen probeerde de beste tips in de wacht te slepen over deze onzekere, geheimzinnige en voor velen ongrijpbare oorlog.

De Chinese communisten in New York hadden me gewaarschuwd dat ik na aankomst in Hong Kong een interessant contact zou leggen maar hadden dit niet nader omschreven. Op een ochtend kwam een man, een Chinees, me opzoeken en bracht me naar een bescheiden appartement waar ik, in een schemerige en in oosterse stijl gemeubileerde kamer, werd ontvangen door een vrouw, een Chinese van ongeveer veertig jaar, die me met de volgende woorden verwelkomde: ‘Meneer Ivens, ik verwachtte u al. Gaat u zitten, alstublieft, ik heb u veel te zeggen.’

Deze vrouw, wier gezicht de verfijndheid en regelmatige trekken van een porseleinen beeldje vertoonde, was Song Ching Ling, de weduwe van Soen Jat-Sen. Deze ontmoeting was een van de vreemdste in mijn leven.

De omstandigheden waren al merkwaardig: ik had al sinds New York documenten op microfilm bij me die ik haar moest overhan-

digen en ons gesprek moest onder absolute geheimhouding plaatsvinden. Behalve mevrouw Soen Jat-Sen was er nog een vrouw aanwezig, van wie ik dacht dat het een gezelschapsdame was, en een jonge Chinees, een verbindingsman. Alledrie legden ze een indrukwekkende waardigheid en kalmte aan de dag.

Mevrouw Soen Jat-Sen stelde me op de hoogte van de situatie in Hankow, waar de regering van Tsjang Kai-Tsjek zich had teruggetrokken. Ze schilderde me een tafereel van de intriges en valstrikken aan dit nieuwe hof, welks officiële gast ik was. Het was allemaal zo ingewikkeld als een Chinese puzzel. Het bondgenootschap tussen Tsjang Kai-Tsjek en de communisten was een illusie en overal zaten spionnen. De militaire situatie was kritiek. Tegenover de perfect getrainde en bijzonder goed uitgeruste Japanners stelden de Chinezen een wanordelijk en volkomen ontoereikend verzet. Mevrouw Soen Jat-Sen zei tegen me:

'Tsjang Kai-Tsjek wil maar één ding, de vernietiging van de communisten. De oorlog tegen de Japanners is voor hem maar een tweede front. Hij zal u echter het tegendeel op de mouw proberen te spelden.'

Ik wist dat mevrouw Soen Jat-Sen zeer nauwe betrekkingen onderhield met de progressieve krachten in China, met inbegrip van de communisten, wier moed ze waardeerde en wier standpunten ze verdedigde, en ik verbaasde me erover dat ze zich in Hong Kong bevond, ver van het Chinese politieke leven. Ze antwoordde me: 'In Hankow zou ik niet veilig zijn. Mijn zusters zouden me laten arresteren en gevangen zetten.'

'Uw zusters!'

'Ja, meneer Ivens. Ik heb twee zusters en alledrie zijn we met mannen getrouwd die een belangrijke rol spelen in het politieke leven in China. De eerste is getrouwd met Dr. Kung, die directeur van de Nationale Bank van China is geworden; de tweede is met Tsjang Kai-Tsjek getrouwd en ik met Soen Jat-Sen. Er heeft altijd al een verschrikkelijke rivaliteit tussen ons geheerst. Twintig jaar lang is Soen Jat-Sen de meest gerespecteerde politicus geweest, hij was de eerste president van de republiek China en in de loop van al die jaren is de jaloezie van mijn zusters alleen maar groter geworden. Helaas is mijn man voor zijn tijd gestorven en sinds hij er niet meer is is de strijd tussen ons een ongelijke geworden. Toen ik toenadering tot de communisten zocht, is deze jaloezie in haat omgeslagen. Mijn zusters zouden al het mogelijke doen om me te laten verdwijnen. Ze vergeven het me niet dat ik de strijd voortzet die mijn man is begonnen.'

Ik wist wel iets van de geschiedenis van Soen Jat-Sen. Aan het begin van de eeuw was hij de man geweest die het nationale bewustzijn van de Chinezen had verpersoonlijkt. Hij had zich tegen het feodalisme gekeerd en was de grote propagandist van de uit het Westen afkomstige liberale en sociale ideeën geweest. Hij had de Nationale Volkspartij - de Kwo-min-tang - opgericht en was er de onbetwiste leider van geworden. De mislukking van de revolutie van 1911 was slechts een gedeeltelijke mislukking geweest, de nieuwe ideeën rukten op en niets kon ze tegenhouden. Het waren heel eenvoudige ideeën: nationale onafhankelijkheid, politieke democratie, een beperkte vorm van socialisme waarbij het land onder de arme boeren zou worden verdeeld.

Vanaf 1920 had Soen Jat-Sen contact gezocht met Lenin en de Sovjetunie, terwijl de jonge Mao Zedong de leiding van de kersverse Chinese communistische Partij op zich had genomen. In 1922 besloten de communisten, die het belang van Soen Jat-Sen en zijn partij begrepen en naar eenheid streefden, hem steun te gaan verlenen. Ze werden op individuele basis lid van de Kwo-min-tang. De vakbonden en de boerenbonden, waarin de communisten veel invloed hadden, sloten zich bij deze ontwikkeling aan. Soen Jat-Sen ging akkoord met deze nauwere relatie. Hij gaf zijn partij een zeer hiërarchische structuur, met een centraal comité en een politiek bureau, en organiseerde, met behulp van deze steun onder de bevolking, de strijd. In 1925 telde de Kwo-min-tang zeshonderdduizend leden. Het was een jonge partij, waarbinnen de communisten tot de meest actieven behoorden. Ongelukkigerwijs overleed Soen Jat-Sen dat jaar. Zijn verdwijning van het toneel luidde het einde van de eenheid in. Tsjang Kai-Tsjek, die weliswaar nationalist was maar ook conservatief, wierp zich op als woordvoerder van de bourgeoisie. Hij nam de leiding van de Kwo-min-tang op zich en besloot zich, uit vrees voor een revolutionaire uitbarsting van het bolsjewistische type, van de communisten te ontdoen. In 1926 verjoeg hij de Sovjetadviseurs van het grondgebied. In 1927 gaf hij in Sjanghai bevel tot het afslachten van verschillende duizenden vakbondsleden en in december onderdrukte hij de communistische opstand in Kanton genadeloos. In 1928 was hij president van de republiek China.

Die dag in Hong Kong gaf ik me er rekenschap van dat ik een wereld was binnengestapt die tegengesteld was aan alles wat ik tot dat moment had meegemaakt. Het waren de middeleeuwen. Bovendien werd ik geconfronteerd met een eeuwenoude beschaving, waarin de politieke zeden en de politieke mentaliteit aan andere

wetten gehoorzaamden dan bij ons. Of ik wilde of niet, ik zat in het schuitje en moest meevaren: onze film was onder het beschermheerschap van de generalissimo gesteld, hij werd gefinancierd door een groep conservatieve Chinese bankiers, maar ik was van plan de zaak te dienen van het Chinese volk en van de partij die de diepste verlangens van dit volk het best verwoordde, de communistische Partij. Zo lag, van stonde af aan, de situatie waarin ik me bevond. Het leek me allemaal zo ingewikkeld en zo subtiel, dat ik me afvroeg of ik er wel tegen opgewassen zou blijken te zijn en vooral of ik in staat zou zijn geen fouten te maken. Ik bevond me immers - zoals mevrouw Soen Jat-Sen me had gezegd - bij het maken van deze film precies op het ontmoetingspunt van deze beide krachten, de conservatieve en de revolutionaire. Om me goed te doordringen van de complexiteit van de toestand had ze me een voorbeeld gegeven. ‘Meneer Ivens,’ had ze tegen me gezegd, ‘in principe weet niemand dat u me bent komen opzoeken, maar het is niet de moeite uzelf wat wijs te maken, er zijn overal spionnen en ze zijn al op de hoogte van onze ontmoeting; in Hankow zal niemand er echter ooit iets over zeggen.’

Ik had mijn keel geschraapt en gezegd: ‘Ja, ik begrijp het.’

Bij wijze van conclusie had mevrouw Soen Jat-Sen hier aan toegevoegd: ‘Het belangrijkste, meneer Ivens, is dat u een film voor China maakt. Om hierin te slagen moet u met de generalissimo en zijn officieren in zee.’

Als ik als kind van Chinezen had gedroomd zoals ik dat van Indianen had gedaan, had ik misschien enig idee gehad van dit ‘in zee gaan’, waartoe mevrouw Soen Jat-Sen me uitnodigde. Ik kende China, de Chinezen en hun gedragswijzen evenwel te slecht. Toen ik enkele dagen later in Hankow aankwam, kon ik me slechts verlaten op het toeval van de omstandigheden. Ik vermoedde totaal niet dat mijn verblijf in China acht maanden zou gaan duren en dat ik tijdens die acht maanden een gevangene van dit spel zou blijven zonder dat ik me eraan zou kunnen onttrekken.

John Ferno en Robert Capa waren ook eindelijk in Hong Kong aangekomen. Ze hadden in Hamburg de boot genomen en na een overtocht van vier weken waren ze dolblij weer vaste grond onder de voeten te hebben. In Hankow installeerden we ons in een klein hotel aan de oever van de Jang Tse en wachtten we het verloop van de gebeurtenissen af. De volgende dag of de dag daarna nam Dr. Hollington-Tong, de persattaché van de regering, contact met ons op en organiseerde een ontmoeting met mevrouw Tsjang Kai-

Tsjek. Deze theevisite, die zich aan het eind van de middag aan de overkant van de rivier, in het hoofdkwartier van Tsjang Kai-Tsjek, afspeelde, was even banaal als welke voortkabbelende conversatie dan ook.

Mevrouw Tsjang Kai-Tsjek was een kleine vrouw met een raadselachtige blik, een soort tweekleurige kameleon, half-Amerikaans, half-Chinees, en het viel moeilijk haar werkelijke gevoelens te peilen. Ze toonde zich bijna overdreven beminnelijk, ze glimlachte tegen me, leek zich erg op haar gemak te voelen en drukte zich in vlekkeloos Engels uit. Zij had haar opleiding op een 'college' in de Verenigde Staten gehad.

We spraken over de film en al heel snel vroeg mevrouw Tsjang Kai-Tsjek of ik een scenario had. Haar delicaat gepoederde gezicht bleef ondoordringbaar en de glimlach week niet. Ik koesterde geen enkele illusie, ze wist wat voor soort man ik was, ze kende mijn ideeën en ik twijfelde er niet aan dat ze al op de hoogte was van mijn ontmoeting met haar zuster in Hong Kong. Ik zei haar dat ik geen scenario had en probeerde haar uit te leggen waarom: 'Ik weet uit ervaring dat het in een oorlog vergeefse moeite is een scenario letterlijk na te volgen, de omstandigheden maken de dienst uit.'

'Daar zal het niet aan liggen, meneer Ivens,' antwoordde ze me. 'U heeft alle tijd en we zullen het zo regelen dat u in de best mogelijke omstandigheden zult kunnen werken. Generaal-majoor Huang, die onze verbindingsofficier is, staat van nu af volledig tot uw beschikking.'

In het dagelijks gebruik bleek kolonel Huang een verschrikkelijk mens te zijn. Hij had zijn orders. Persoonlijk wilde ik maar één ding: naar het front gaan, opgenomen worden in een legereenheid en filmen. Kolonel Huang had hier echter geen oren naar. Gebruikmakend van het voorwendsel dat ik geen scenario had begon hij me aan de tand te voelen met betrekking tot mijn bedoelingen; hij vroeg me een uiteenzetting te geven over mijn ideeën over de film en toonde zich tenslotte verbaasd over de samenstelling van mijn ploeg. Het werd duidelijk dat deze man slechts tot mijn beschikking stond om me het werken onmogelijk te maken. In het slechtste geval had hij besloten me het leven onmogelijk te maken tot ik toe zou geven. Deze strijd tussen ons zou verscheidene weken duren.

Kolonel Huang kreeg van Tsjang Kai-Tsjek gedaan dat er een controlecomité in het leven werd geroepen dat ik tot op de letter moest gehoorzamen. Hij benoemde een vertegenwoordiger van het leger, die ons op al onze tochten moest vergezellen, generaal Tu, een pot-

sierlijk doch verschrikkelijk dom en gedisciplineerd mannetje. Al mijn pogingen om me van deze censor te ontdoen, bleven zonder resultaat. Mevrouw Tsjang Kai-Tsjek beloofde me van alles. De Amerikaanse diplomaten maakten me er - niet zonder humor - op opmerkzaam dat ik in enkele weken heel wat meer had bereikt dan een hele delegatie van de Volkenbond in zes maanden en zeiden bij wijze van conclusie: 'Vergeet niet, meneer Ivens, dat u in China bent.'

Ook ik was echter stijfkoppig en ter verkrijging van de toestemming me ter verplaatsen, naar het front te gaan en te filmen, was ik wel tot enige concessies bereid. Ik ging akkoord met de censors, in de overtuiging dat dit voldoende zou zijn om de situatie te doorbreken. Dit was echter een onderschatting van de weerstand van de halsstarrige kolonel Huang. Bij wijze van reactie probeerde hij ons in diskrediet te brengen bij de vrouw van Tsjang Kai-Tsjek en slaagde hier gedeeltelijk ook in. Hij deed het op zijn Chinees, niet door ons aan de kaak te stellen als gevaarlijke communisten, maar door ons - John, Robert en mij - slechte filmers te noemen.

Het voorwendsel dat hiervoor van stal werd gehaald, was het budget voor de film. Toen ik hem, vanwege de materiële kant van de organisatie, liet zien hoeveel deviezen we bij ons hadden, merkte kolonel Huang onmiddellijk op dat John en ik een salaris van vijftig dollar per week verdienden. Voor Huang en zijn vrienden van het controlecomité was dit een lachwekkend en verdacht bedrag. Hoe moest ik hun aan het verstand brengen dat we niet als Hollywoodse cineasten naar China waren gekomen, die uitsluitend geïnteresseerd waren in het verdienen van geld, maar als antifascistische vrienden van China? In de ogen van de mensen van Tsjang Kai-Tsjek was dit ondenkbaar. Kolonel Huang trok er meteen de conclusie uit dat we vierde- of vijfderangs technici waren die naar China waren gegaan omdat ze in Amerika of Europa geen werk hadden kunnen vinden. Het was een grove truc, maar kolonel Huang geneerde zich niet er gebruik van te maken. Hij zei: 'Wat zijn dit eigenlijk voor mensen, die bereid zijn zich in een onderneming te storten waarin ze voor vijftig dollar per week hun leven riskeren?'

Het was niet meer dan een voorwendsel en niemand liet zich hierdoor zand in de ogen strooien. Huang en zijn vrienden wisten heel goed wie ik was en wat ik wilde, maar, zoals mevrouw Soen Jat-Sen me al had gezegd, ik moest het spelletje meespelen en met dezelfde wapens vechten. Ik stuurde een telegram naar Louise Rainer in Hollywood: 'Bevestig svp per ommegaande dat ik internationaal

bekend ben en stuur getuigenissen mee van met mij bevriende producenten en scenarioschrijvers, Milestone, Vidor en de anderen. Zeg dat ik geen bedelaar ben die werk zoekt.'

Het antwoord liet niet lang op zich wachten. Het was heel duidelijk en de manoeuvre leed schipbreuk. Kolonel Huang was gedwongen ons naar het front te laten vertrekken en hij moest ook toestaan dat onze belichte film in de Verenigde Staten werd ontwikkeld. Om toch iets terug te doen bleef hij ons controleren. Deze controle was tweeledig: generaal Tu, onze adviseur, volgde ons als een schaduw en een Chinese cameraman nam alles wat wij opnamen ook op, met een zestien-millimetercamera, zodat het opperbevel kon controleren wat we filmden.

John Ferno en Robert Capa hadden al deze onderhandelingen met zorgelijke blikken gevolgd. John, die ik soms meenam, verweet me mijn gebrek aan standvastigheid. Hij was noch zo geduldig noch zo koppig als ik, en begreep niet waarom ik met die mensen mijn tijd bleef verknoeien. Heel vaak zei hij tegen me: 'Vergeet het toch, Joris, laten we 'm smeren.'

Terwijl ik met kolonel Huang ruzie maakte, leidden John en Robert een vrijgezellenbestaan. Ze gingen veel uit, dronken stevig en zochten de Chinese vrouwen op. Hun uitverkoren wijk was natuurlijk die met de slechtste reputatie. 's Avonds ging ik met ze mee. Het was een slechte buurt, maar dat interesseerde ze niets, en mij evenmin. In die tijd werd er in Hankow veel over de restaurantoorlog gesproken. Het was heel eenvoudig: als een restaurant te bekend werd in verhouding tot de kwaliteit van de keuken regelden de concurrenten het zo dat de chef van de keuken verdween. Een messteek aan het eind van een doodlopende steeg en het was gepiept. Zo'n buurt was het. Capa was gek op dit soort plekken. Hij zat urenlang in cafés te praten en ontdekte nieuwe restaurants. Dat was zijn leven. Tegen mij zei hij: 'Joris, ik ben niet als jij, ik geloof niet in dat politieke gedoe, maar je kunt op me rekenen, ik ben op mijn manier ook een revolutionair.'

Robert Capa was een opstandig type. Hij had de spontaneïteit en de generositeit van de opstandeling en verdroeg geen onrecht. Tijdens deze omzwerving in China beproefde hij zijn krachten op de filmcamera - 'bioscoop spelen' noemde hij het - maar het kreeg geen vervolg. Capa had de blik van een fotograaf. Als ik ergens in dit boek de ruimte vind, zal ik nog terugkomen op dit thema, dat ik goed ken - het thema van het vastliggende tegenover het bewegende beeld. De twee soorten beelden lijken in alles aan elkaar ver-

want en toch zijn ze in alles aan elkaar tegengesteld. Capa maakte geen onderscheid tussen de twee genres en toen hij me had gezegd: ‘Joris, ik wil films gaan maken,’ had ik hem gewaarschuwd.

‘Het is een totaal ander vak,’ had ik hem geantwoord. ‘Het gaat uit van andere opvattingen over tijd en compositie.’

‘Dat weet ik, maar ik wil het leren.’

Hij had het dus geleerd. Technisch gesproken was het geen probleem, maar al heel snel had hij zich gerealiseerd dat de film hem niet lag. Hij had tegen me gezegd: ‘Ik zal er nooit het geduld voor hebben, alles wat ik heb gefilmd blijft maar in die trommels zitten, en ik kan niet wachten. Het moet nog ontwikkeld worden, gemonteerd, er moet nog geluid bij, er moeten kopieën worden gemaakt, dat is allemaal veel te ingewikkeld voor me.’

Robert Capa was een fotograaf die in het hier en nu leefde. Zijn foto's en alles wat hij in het leven deed, moesten zeer weinig tijd nemen, moesten heel sterk en concreet zijn en direct resultaat opleveren. Hij werd voor zijn foto's betaald en goed betaald en dit stemde volmaakt overeen met zijn levensritme en zijn opvattingen over het leven. Later vond Capa het noodlot op zijn weg. Hij was oorlogscorrespondent in Vietnam geworden en trapte in een Indochinees moeras op een mijn. Soms zeg ik wel eens: ‘Hij is op de verkeerde manier gestorven,’ maar dat betekent niet veel, Robert Capa was een prachtig mens. Trouw, loyaal, sterk, begiftigd met een blik waaraan niets ontging; hij was een vriend en een metgezel in de ware zin van het woord.

Begin april kregen we eindelijk toestemming Hankow te verlaten en naar het gebied van Taierchwang te gaan, waar een veldslag zou plaatsvinden die naar men zei van beslissende betekenis zou zijn. De ploeg waarmee we reisden bestond, behalve uit ons drieën, uit een Chinese manager, een jonge assistent, Tsao, die rechtstreeks uit de Chinese filmindustrie afkomstig was, een hulpje, Piao, die altijd een enorme kist met zich meesleepte waarin een geweer met een korte loop zat, en generaal Tu en zijn controleur-cameraman, beiden vertegenwoordigers van generaal-majoor Huang en zijn controlecomité.

Na de vier weken van discussies en wachten die we in Hankow hadden doorgebracht, was deze reis als een teug frisse lucht na een lange ziekte. De volgende dag bevonden we ons in Chen Chow, een klein dorp halverwege het front. We kregen hier gezelschap van een groep correspondenten die toestemming hadden gekregen het front te bezoeken. Voor zover ik me kan herinneren waren het Steele,

van de *Chicago Tribune*, Epstein, van *United Press*, Bossard, een fotograaf, en een vierde man, een kapitein van de marine, Evans Fordyce Carlson.

De dag daarop, 3 april, bevonden we ons in het operatiegebied en we werden meteen toegevoegd aan de staf van het vijfde leger, War Zone. De commandant, generaal Li Tsung-Yen, schetste ons een beeld van de situatie. De slag was ophanden; de Chinese troepen omsingelden de Japanners en op 5 april 's morgens werd het aanvalssignaal gegeven en kwamen we eindelijk tot de kern van de zaak.

Ik had nu al bijna twee maanden in China gezeten.

Toen ik uit Hankow was vertrokken, had ik in de mening verkeerd nu eindelijk te kunnen ontsnappen aan de greep van kolonel Huang en zijn comité. Die verwachting was idioot. Tijdens de slag bij Taierchwang, die ruim een week duurde, bleek generaal Tu de onwrikbaarste onder de censoren te zijn. De man, afkomstig van de militaire academie, was ijzig beleefd en liet geen gelegenheid voorbijgaan om een spaak in het wiel te steken. Ik heb die man werkelijk gehaat. Ik bracht mijn dagen door met het bedenken van listen, met het plegen van verzet, met pogingen hem om de tuin te leiden en tegelijkertijd probeerde ik nooit mijn kalmte te verliezen. Bovendien was generaal Tu bang voor oorlog. Toen we uit de trein waren gestapt, was hij blijven staan en had, om zich heen kijkend, tegen me gezegd: ‘Meneer Ivens, ziet u al die gaten, dat zijn bomkraters.’

Ik was ook blijven staan en antwoordde hem: ‘Ja, dat weet ik, het zijn niet de eerste die ik zie. Laten we doorlopen.’ ‘Nee, we gaan daar niet heen, we maken rechtsomkeert.’

Generaal Tu wilde maar één ding, en dat was weg van het front en terug naar rustigere zones. In de tussentijd was het geringste voorwendsel goed genoeg om ons werk te saboteren. Ik zat in de val en mijn manoeuvreerruimte was uiterst beperkt. Ik leerde me te schikken in deze Chinese dubbelzinnigheid en me te verzetten door het verzinnen van listen en me ogenschijnlijk te onderwerpen. Het was doodvermoeiend, maar ik hield het vol en John ook.

Aangezien de Chinezen de beelden die we opnamen niet konden zien, hadden ze de volgende krijgslist bedacht. Het was een compromis: ‘Akkoord, wij accepteren dat u uw negatief in Hollywood ontwikkelt, maar wij staan er van onze kant op dat onze cameraman met u meegaat en dezelfde beelden opneemt als u, zodat we kunnen controleren wat u doet en het zo nodig kunnen censureren.’ Dit was de koehandel die ons was opgedrongen zonder dat het met

zoveel woorden werd gezegd. Het was waanzin. Dat kleine mannetje met zijn bril, een zeer antipathiek mens, week geen duimbreed van onze zijde en iedere keer dat we een opname maakten stelde hij zich achter ons op en filmde wat wij juist hadden gefilmd. Het was soms wel geestig: John - heel groot - en naast hem die man - heel klein - met zijn zestien-millimetercamera, het was ondraaglijk. John en ik deden ons uiterste best om het obstakel met behulp van grappen te omzeilen. Heel dikwijls lieten we onze camera lopen zonder dat er een film inzat en wanneer onze Chinese cameraman dan zijn magazijn had leeggefilmd filmden wij, terwijl hij zijn camera laadde, lekker door. Dan was hij razend en moest zich door generaal Tu de huid laten volschelden. Per slot van rekening diende al deze druktemakerij helemaal nergens toe en dat irriteerde ons het meest. In principe filmde deze cameraman hetzelfde aantal trommels vol als wij en hij gaf die trommels dezelfde nummers als wij de onze. Wanneer zijn films ontwikkeld uit de laboratoria in Hong Kong terugkwamen, controleerden onze censoren ze en wanneer ze een scène vonden die hun ergernis wekte, kwamen ze bij ons langs en zeiden: ‘In trommel nummer vijf, na drie minuten, daar zit een scène die we niet willen, die moet eruit.’

John en ik antwoordden dan: ‘Uitstekend, die snijden we eruit.’ Dan gingen we een donkere kamer in, bleven er zolang als we redelijk achtten en keerden terug met het aantal meters film dat aanstoot had gegeven. Het was natuurlijk onbelichte film, maar de Chinezen accepteerden deze maskerade.

Soms vraag ik me nog wel eens af hoe we het allemaal hebben volgehouden. Het was oorlog en die oorlog was geen spelletje. Het gebeurde ons niet zelden dat we plotseling in een Japans bombardement terechtkwamen. Om te schuilen renden we het Chinese platteland op, er waren slechts graftombes die enige mate van beschutting boden* en we pikten altijd de rijkste eruit, dat wil zeggen de hoogste en meest doelmatige.

China onttrok zich aan iedere logica. Het was een ingewikkeld spel van krachten en personen die elkaars pad kruisten, zij aan zij verder gingen of tegenover elkaar kwamen te staan en te midden waarvan ik mijn weg moest zoeken. Voor ik Hankow verliet, had ik een jonge officier ontmoet die de verbindingen onderhield tussen het hoofdkwartier van Tsjang Kai-Tsjek en het achtste marsleger van Mao Zedong. Deze man, die afgestudeerd was aan de zeer strenge militaire academie, was een communist en heette Zhoe Enlai. Een paar dagen voor ons vertrek had hij me gezegd: ‘Als je problemen

hebt: Tsao, je assistent, is een van de onzen, maar niemand mag dat ook maar vermoeden en je moet heel voorzichtig met hem zijn.'

In dat China zat ik, in het China van de dubbele macht, met aan de ene kant de assistenten, de gidsen en de vertalers, die allen, van generaal Tu tot de nederigste oppasser, voor Tsjang Kai-Tsjek werkten - en aan de andere kant Tsao, die communist was. Niemand wist het. Ik onderhield met die mensen relaties die, zonder nu meteen vriendschappelijk te zijn, in ieder geval toch draaglijk waren. Er heersten van zonsopgang tot zonsondergang spanningen; er waren ook de gemeenschappelijke maaltijden en er was het werk en juist tijdens dat werk ontwikkelde er zich een zekere verstandhouding tussen ons. Want die mensen bespioneerden ons wel, maar tegelijkertijd waren ze geïnteresseerd in wat we deden. 's Avonds kwam Tsao me opzoeken met de woorden: 'Vandaag heb ik niets verdachts gezien in je gedrag, heb je misschien iets gedaan dat ik in mijn rapport kan zetten?' Samen zochten we wat we in dat rapport konden zetten dat hij iedere dag voor Tsjang Kai-Tsjek moest opstellen.

Tegelijkertijd ontdekte ik China, met het opwindende gevoel dat ik getuige was van een belangrijke gebeurtenis, en vond mijn politieke engagement zijn bevestiging. Ik wil hier niet op de gebeurtenissen vooruitlopen en het China dat ik later zal leren kennen op één hoop gooien met het China van 1938, maar te midden van al die moeilijkheden, in een land waar ik de taal niet begrijp, gebeurt ergens iets dat van wezenlijk belang is. Het is een gevoel, een opeenstapeling van kortstondige sensaties, die echter blijven hangen en hun sporen in me achterlaten. Het is een groep boeren wier pad ik kruis, een op een straathoek gewisselde blik, een kind, een gebaar, een landschap, een spelletje schaak op de stoep, de smaak van een kom soep, wat al niet meer? Het is een beschaving, een volk, en ik vang de signalen op. Het doet er niet toe dat ik verder loop en ze vergeet, als graankorrels zullen ze na enige tijd ontkiemen en rijpen.

Zo is de stand van zaken in China in die lente van 1938. Een caleidoscoop waarin ik me beurtelings uitput en weer krachten opdoe. Net als in het geval van Spanje maak ik een film en ik wil dat die goed wordt. Hij onttrekt zich soms aan mijn greep maar ik ga door en ik vecht om datgene te behouden wat de film kan worden. Mijn grote hoop is gevestigd op het Noorden, op Jenan en het achtste marsleger, op Mao Zedong en zijn verzetsgroepen. John en ik praten erover en we twijfelen er niet aan dat we een middel zullen vinden om daar te komen. Zhoe Enlai staat gunstig tegenover dit

idee, maar we moeten het juiste moment afwachten. De geringste fout kan een incident veroorzaken en - dat weet ik - de communisten willen niet het risico nemen een breuk met de Kwo-min-tang te forceren.

Met het verstrijken van de dagen, tussen het alarm, het geren naar schuilplaatsen, de haastig genuttigde maaltijden en de discussies door, maakt een man zich los uit de groep die ons vergezelt. Ik merk het op en zoek contact met hem. Het is Carlson, kapitein Evans Fordyce Carlson, van de marine van het Amerikaanse leger. Ook hij heeft toenadering gezocht tot John en mij. Hij is heel bereidwillig en biedt zich aan om ons te helpen.

Aanvankelijk dacht ik van die man: 'Dat is een *quaker*,' en tegelijkertijd overwoog ik: 'Toch vreemd, een officier van de marine hier, bij de mensen van Tsjang Kai-Tsjek,' en ik had hem gevraagd: 'Wat doet u hier eigenlijk?'

'O,' had hij geantwoord, 'ik ben een groot verzamelaar van wapens en munitie.'

Carlson, bleek later, was waarnemer bij de inlichtendienst van het Amerikaanse leger. Hij sprak er niet over, maar verborg het eigenlijk ook niet. Al heel snel had hij zich gerealiseerd dat we moeilijkheden hadden met de nationalisten en had zich ons lot aangetrokken. We hadden dezelfde belangen: net als wij wilde hij zo snel mogelijk naar de eerste linies en hij minachtte generaal Tu en diens angst voor oorlog.

We koesterden een zekere vriendschap voor elkaar, het soort vriendschap dat ontstaat en zich ontwikkelt in het oorlogsgevaar. Carlson wilde ook naar het noorden om zich bij het achtste marsleger aan te sluiten. Hij hoort nu bij de mensen die ik heb ontmoet en daarna uit het oog heb verloren, maar aan wie ik de herinnering nog met me meedraag. Carlson had gezag en wist zich ervan te bedienen. Hij was heel doortastend in zijn optreden en dwong respect af. Later zou ik vernemen dat hij de man was geworden die op het eiland Guam jonge mariniers instrueerde en trainde en nog later, na de oorlog, hoorde ik dat hij zijn ontslag had ingediend en het leger had verlaten om over te gaan naar het kamp van de antimilitaristen. Hij was een belangrijke figuur in de vredesbeweging geworden.

In Taierchwang raapte Carlson patroonhulzen op en verzamelde de wapens die door de Japanners waren achtergelaten. Hij was zowel *quaker* als *marine* en was een van die Amerikanen die in de geest van de democratie en de rechten van de mens denken en leven. 's Avonds zat hij bijna altijd bij ons. Na het avondeten, voor we naar

bed gingen, zaten we dikwijls samen te zingen. Carlson voegde zich bij ons, hij kende oude liederen uit het Amerika van de pioniers. Al die liederen gingen over vrijheid. Hij heeft een boek geschreven over zijn verblijf in China. Wanneer hij de slag bij Taierchwang ter sprake brengt - die in een overwinning eindigde; het was zelfs de enige overwinning van de nationalisten op het Japanse leger - citeert hij de mening van generaal Von Falkenhausen, de Duitse militaire adviseur van Tsjang Kai-Tsjek: 'Ik zei tot de generalissimo dat hij zijn overwinning bij Taierchwang moest uitbuiten en een tegenaanval moest doen. Ik zei hem dat als hij dit niet deed, de Japanners weldra over versterkingen zou den beschikken en dat het dan te laat zou zijn. Maar het haalde allemaal niets uit, Tsjang Kai-Tsjek hief ten teken van machteloosheid zijn armen ten hemel. We waren in China en China voerde oorlog. Het wilde op zijn eigen manier vechten maar ik had de indruk dat de generalissimo deze oorlog niet tot haar logische einde wilde doorvoeren.'

Dat klopte inderdaad. De overwinning bij Taierchwang had van beslissende betekenis kunnen zijn maar toen de veldslag achter de rug was en de Japanners verslagen en gedemoraliseerd waren, wilden de nationalisten hun voordelige positie niet verder uitbouwen. Dat was de logica van generalissimo Tsjang Kai-Tsjek, wiens belangrijkste zorg het was de communisten zich in de oorlog te laten uitputten terwijl hijzelf zijn krachten spaarde.

We verlieten Taierchwang om terug te keren naar Hankow. Aan het hof dat de omgeving van de generale staf van Tsjang Kai-Tsjek vormde, vond ik dezelfde atmosfeer van vijandigheid en valse glimlachjes die ik enkele weken eerder achter me had gelaten. Onze film ging langzaam ten onder in de tegenstellingen binnen het regime en ik kende maar één verlangen: weg te gaan uit Hankow en zo snel mogelijk naar het noorden te gaan. Het was bijna april, ik zat nu al drie maanden in China en we hadden al te veel dagen, te veel weken afwachtend en hopend doorgebracht.

In de allereerste plaats moest ik me van generaal Tu ontdoen. Dat was onontbeerlijk. Met die man op mijn hielen had ik geen enkele kans om wanneer het moment zich voordeed te ontsnappen en de bergen van Jenan te bereiken. Ik manoeuvreerde heel diplomatiek om alle gevoeligheden te ontzien en kreeg tamelijk gemakkelijk gedaan dat hij vervangen werd door een gewezen leraar, een zeer verfijnd man, zachtmoedig en beleefd, heel sympathiek en ogenschijnlijk begrijpender. Het was de eerbiedwaardige onderwijzer Teng. Moet je dan altijd je indrukken wantrouwen? In het da-

gelijks gebruik bleek deze man even rampzalig als generaal Tu, zo niet rampzaliger.

Met Carlson en enkele journalisten belegerden we de regering van Tsjang Kai-Tsjek om toestemming te krijgen naar het noordwesten af te reizen. De onderhandelingen verliepen moeizaam, in bedekte termen en maakten ons af en toe wanhopig, maar uiteindelijk vertrokken we dan toch. De eerste halteplaats op deze reis was Sian, een tamelijk belangrijk centrum waar de militairen en conservatieven die het dichtst bij Tsjang Kai-Tsjek stonden zich hadden hergegroepeerd. Vervolgens bereikten we de Chinese muur, daarna Lanchow aan de weg naar de Chinees-Russische grens en daarna weer Sian. We draaiden in een kring rond en de toegang tot het noordwesten bleef geblokkeerd. Dit kon zo doorgaan tot het spelletje ons de keel zou beginnen uit te hangen.

Op 11 mei ontving ik, terwijl we om de tijd door te komen de ruïnes van de oude muur filmden, een in dwingende termen gesteld telegram uit Hankow. De kern ervan luidde: 'Wegens belangrijke gebeurtenissen waartoe momenteel de voorbereidingen worden getroffen, is uiterlijk de 18e van deze maand uw aanwezigheid in de hoofdstad vereist.' De boodschap was ondertekend door Dr. Hollington-Tong, hoogwaardigheidsbekleder en minister belast met de contacten met de pers.

Er was geen sprake van dat ik naar Hankow zou terugkeren. Dit zou betekend hebben dat ik het hoofd zou buigen voor de eisen van Tsjang Kai-Tsjek en mezelf definitief zou beroven van de mogegelijkheid naar het noorden te gaan. Ik antwoordde meteen met een ander telegram. 'Onmogelijk nu naar Hankow terug te keren. Bezig met werk dat niet onderbroken kan worden. Hebben al te veel tijd verloren. De kwaliteit van onze film hangt ervan af.'

De dag daarop ontving ik een tweede ultimatum: 'Bevestigen bij deze onze beslissing. Hebben niet de bedoeling ons te bemoeien met de kwaliteit van uw werk maar uw terugkeer is onontbeerlijk. Te uwer informatie delen we u mede dat 'Madame' uw vrienden in New York reeds van haar beslissing op de hoogte heeft gesteld.'

Dat interesseerde me geen zier. Ik was vastbesloten weerstand te bieden aan deze druk en me eerder aan allerlei risico's bloot te stellen dan een stap terug te doen. Ik had deze reis naar Jenan tot in de kleinste details met Zhoe Enlai voorbereid; de vrachtwagen en de mannen die ons zouden begeleiden, stonden klaar en de route was uitgestippeld. We hoefden alleen nog een besluit te nemen met betrekking tot het moment, zo discreet mogelijk ons hotel te verlaten

en onze meneer Teng het nakijken te geven. Een laatste telegram uit Hankow, gedateerd op de 21e, gooide al onze plannen echter overhoop. Het luidde: 'We constateren tot onze tevredenheid dat uw film gestalte begint te krijgen. We herinneren u eraan dat we 11 mei jongstleden in overleg met "Madame" een belangrijke beslissing genomen hebben. We beschouwen uw plannen om naar het noorden te reizen als gevaarlijk en hachelijk. Mocht u dit wensen dan kunt u overal guerrillagroeperingen filmen. "Madame" verzoekt u te willen bedenken dat China slechts één leger telt, dat onder commando staat van het opperbevel van de generalissimo en dat u niet financieel wordt gesteund om reclame te maken voor een of ander particulier leger maar voor het Chinese leger in zijn totaliteit. We attenderen u erop dat de maanden juli en augustus in Hankow zeer heet zijn. U moet van de zachte junitemperaturen profiteren om voortgang te maken met uw film. We verwachten u binnenkort.'

Dit telegram bracht een heleboel aan het rollen. De communistische kameraden waren van mening dat als Hankow op de hoogte was van onze reis naar de bergen van Jenan en er zo categorisch tegen gekant was, het gevaarlijk werd in dit idee te volharden, en Zhoe Enlai nam het besluit ons vertrek af te gelasten. Hij deed erg zijn best me te overtuigen. Al mijn hoop om de film te maken die ik me had voorgesteld vervloog totaal en voorgoed. Ik had ook argumenten en probeerde die te gebruiken. Het was de eerste keer dat ik de gelegenheid kreeg Zhoe Enlai in actie te zien. Hij kon heel geduldig en overtuigend zijn. 'Je mag je niet opofferen,' zei hij, 'en je moet vooral niet de overeenkomst opzeggen die je met de nationalisten hebt gesloten. Het is absoluut noodzakelijk dat de eenheid de basis van de film blijft. Als dit niet meer het geval is, als je nu naar Jenan gaat en een film maakt waarin de communisten er goed afkomen, loop je het risico dat je de dubbele macht gaat benadrukken en zal het publiek in het Westen nooit begrijpen dat China vecht om zijn onafhankelijkheid te krijgen en zijn nationale eenheid te bewaren.'

Hij had gelijk en ik moest het accepteren. Hij had hieraan toegevoegd: 'Als je nu met het achtste marsleger meegaat, maak je alles kapot wat je tot nu toe met het leger van Tsjang Kai-Tsjek hebt gedaan. Wie zou er in de Verenigde Staten naar een communistische film gaan kijken?'

Ik was teleurgesteld, ik had een glimp van het beloofde land gezien zonder het te hebben kunnen aanraken. Het was de periode dat alle Chinese jongeren die zich bij de bevrijdingsoorlog wilden

aansluiten, naar het noorden werden gezogen. Op de wegen ontmoette je dikwijls groepjes van vier of vijf jongeren, voor het merendeel intellectuelen, die de kant van Jenan opgingen en probeerden zich niet te laten oppakken door de mensen van Tsjang Kai-Tsjek. In alle dorpen waar we doorheen kwamen viel in grote, op de muren geschilderde karakters te lezen: 'Naar het noorden. Iedereen naar het noorden!'

Zhoe Enlai wist heel goed wat het voor me betekende dat ik deze tocht uit mijn hoofd moest zetten. Ik moest de klok terugzetten, me weer in de schermutselingen met mijn censoren begeven en zo goed en zo kwaad als het ging werken om een film mee terug te nemen die China zou helpen bij het verkrijgen van zijn onafhankelijkheid. Ik geloof dat hij veel waardering had voor het feit dat ik terugkeerde en ik denk dat het vertrouwen dat de Chinese communisten in me stellen, van die tijd dateert. Later zou Zhoe Enlai me hier nog aan herinneren. Op een dag zei hij tegen me: 'Wat je toen gedaan hebt was fantastisch, we zullen het nooit vergeten.'

De Chinezen in Jenan waren echter geïsoleerd, van de wereld afgesneden en ze hadden behoefte aan beeldmateriaal. Ik wist dat filmers uit Peking of Sjanghai zich in de bergen bij Mao Zedong hadden aangesloten, maar die konden niets doen omdat ze absoluut niet hadden, geen camera en geen film. Ik had Zhoe Enlai dus aangeboden een van mijn handcamera's bij hem achter te laten. Hij had dit aanbod aanvaard en tegen me gezegd dat ik in Hankow een man zou ontmoeten aan wie ik het pak, dat de camera en enkele trommels ongebruikte film bevatte, zou kunnen overhandigen. Aldus gebeurde: op het afgesproken tijdstip en in het diepste geheim had ik een ontmoeting met een man in een taxi, aan wie ik de camera overhandigde. Vijf jaar lang is dit de enige camera van het volksleger geweest en met deze camera hebben de jonge cineasten van Jenan alle historische beelden gemaakt van Mao Zedong, van Dr. Bethune, van generaal Zhoe De en van het achtste marsleger. Daarna is deze camera een legende geworden, en ik ook. In China ben ik de man die de camera voor Jenan heeft afgestaan. Hij ligt nu in een vitrine in het Museum van de Revolutie in Peking, een *Bell and Howel* vijfendertig-millimetercamera met veermechaniek.

Ik was in een tweeslachtige situatie met de film begonnen. Ik moest berusten in de gedachte dat ik in deze situatie terugkeerde en er tot het eind aan toe in zou moeten blijven werken. John en ik gingen door met alles te filmen wat onze censor ons toestond te filmen. De kleine Dr. Teng, wiens temperament ik had onderschat,

liet niets passeren. Op straat ging hij altijd wel een paar keer in zijn volle lengte voor ons staan: geen vrouwen met verminkte voeten, geen oude mensen, geen bedelaars, geen jongeren met gescheurde hemden, geen protesterende studenten, geen leuzen op muren. Hij was onvermurwbaar. In Sian, op een plein waar een meeting werd gehouden, ging hij zelfs zo ver zijn hand voor de lens van onze camera te houden om ons het filmen onmogelijk te maken. Hem doodslaan zou niets hebben opgelost, maar John en ik hebben heel vaak met de gedachte gespeeld.

Na Sian gingen we terug naar Hankow. De stad had haar allure van hoofdstad verloren. De Japanners naderden en men ging tot evacuatie over. Tsjang Kai-Tsjek en zijn regering hadden zich al op Tsjoenking teruggetrokken. Ik had de bof en die moest ik behandelen. Toen ik genezen was, besloot ik naar het zuiden te gaan. Ik kreeg onze vrijgeleides en een paar dagen voor de Japanners de stad binnenkwamen, verlieten we Hankow. Kanton was ons laatste oponthoud. Dit was toen de meest gebombardeerde stad van China. We installeerden ons boven in een wolkenkrabber. Voor tweeëneenhalve dollar per dag hadden we de beschikking over een hele verdieping - vijf kamers plus het terras. We filmden er enkele dagen de laatste stuiptrekkingen van een China dat weerloos tegenover de invasie stond. Iedere ochtend zetten we de camera op haar statief en installeerden we ons met een goed boek op het terras in afwachting van de Japanse vliegtuigen. Als we het wachten moe waren pakten we onze handcamera's en gingen we naar beneden, de straat op, om onze benen te strekken en nog een paar opnamen te maken van een oorlog die steeds sterker deed denken aan de doodsstrijd van een machteloos en murw geslagen monster. Het was afgelopen, het was september, we hadden bijna geen film meer, de ontscheping van de Japanners was ophanden. Het was tijd om onze biezen te pakken.

In Hong Kong ontmoette ik mevrouw Soen Jat-Sen weer. Ik nam de gelegenheid die het gesprek bood, te baat om enkele opnamen van haar te maken. Een week later stapten John en ik aan boord van de China Clipper van Pan Am. Een overtocht zonder problemen ditmaal. Robert Capa had besloten te blijven en door te gaan met het fotograferen van China. Na mijn aankomst in Hollywood maakte ik de balans op: ik was negen maanden daarvoor van het Amerikaanse continent vertrokken.

Ik was uitgeput, vagelijk teleurgesteld, maar er wel van overtuigd dat ik een film mee terugbracht die een directe rol kon spelen in

de strijd tegen het fascisme. Ik kon nu de les gaan trekken uit mijn Chinese omzwervingen. Ik had weloverwogen voor een moeilijke weg gekozen en sinds de eerste dag was ik opgenomen geweest in een politiek spel dat me had meegesleurd en me uiteindelijk in mijn werk had beperkt. Tijdens de opnamen had ik noch over de tijd noch over de middelen beschikt om onderzoek te doen naar stijl. Van de eerste dag van mijn verblijf tot de laatste was ik een vreemdeling gebleven die gedoemd was van grote afstand een conventioneel China te filmen. Ik had exotische beelden trachten te vermijden: niet te veel rijstvelden, niet te veel bamboe en horenvormige daken en als ik heel zelden toch eens dichter bij de werkelijkheid van het leven was gekomen was ik niet in staat geweest op mijn gemak een poging in het werk te stellen om die werkelijkheid uit te diepen. Toch had ik me met China beziggehouden en China had mij beziggehouden. Ik had de oorlog gefilmd, ik had een land gefilmd dat in de oorlog uiteenviel - of juist één werd. Een agressie-oorlog waarin het toeval had gewild dat de veldslag die ik had gefilmd ook de enige overwinning was geweest. Ik had echter ook de rituele signalen van de oorlog gezien - de gebroken of verminkte lichamen, de stoeten vluchtelingen, de nood, de angst, de menselijke ellende, maar ook de moed, en in weerwil van de betreurenswaardige inspanningen van mijn censoren had mijn camera enkele blikken opgevangen die, net als al die blikken die de oorlogscorrespondenten de hieropvolgende jaren in Polen, in Frankrijk, in Engeland, in Duitsland, in Rusland en op de Filippijnen zouden registreren, de oorlog aanklaagden. Alle oorlogen. Merkwaardigerwijs had ik, bij het zien van dat China dat onder de druk van de Japanners instortte, geheel in tegenstelling tot het republikeinse Spanje dat standhield, een andere kracht gevoeld. In Madrid dacht je: ‘Ze kunnen winnen,’ maar diep in je hart twijfelde je eraan. In China was dit totaal niet het geval. Je voorvoelde het komende tij van een volksoorlog en zei bij jezelf: ‘Ze zullen winnen. Niet direct, over tien of twintig jaar, maar ze zullen winnen.’

Ik zou de film monteren en zeggen: ‘Hier wordt een revolutie voorbereid,’ en dat heb ik samen met Helen gedaan. Eerst in Hollywood, daarna in New York. Het eind van de film is als een explosie, er wordt een kracht in bevestigd. Het is een traditioneel feest in een volksbuurt met muziek en een mensenmenigte, het is allemaal een beetje gezwollen, een beetje gedwongen, maar je voelt dat die kracht van heel ver komt, dat ze in de toekomst verder kan uitgroeien. Je leest in het commentaar: ‘Ze zullen winnen.’ Niet noodzakelijkerwijs de communisten, maar wel China, het Chinese volk.

Dudley Nichols* schreef het commentaar en Fredrick March sprak het in. Eisler maakte de muziek. Toen de film klaar was voor het maken van de eerste kopie hadden we nog geen titel. Op het laatste moment brachten Lillian Hellman en Dashiell Hammett een paar uur door met het zoeken naar een naam: het werd *De 400 Miljoen*. In december was de film af. We organiseerden een eerste voorstelling in Hollywood voor de vrienden van China. In een pro-Japanse krant stond de volgende dag de kop: 'Geheime vertoning in Hollywood. Een anti-Japanse film, waartoe opdracht is gegeven door de Komintern, is vertoond voor een geselecteerd publiek met het doel geld in te zamelen voor China.'

Toen we op zoek moesten gaan naar distributiekanalen stuitten we op enige moeilijkheden. China bracht de mensen in verlegenheid en niemand wilde zijn nek uitsteken. De directeur van Fox aan de westkust zei ons zonder veel omhaal: 'Er zijn twee mogelijke oplossingen voor het Chinese probleem en misschien hebben de Japanners wel gelijk.' Uiteindelijk ging *De 400 Miljoen* in maart in New York in première. De kritieken waren tamelijk goed en over het algemeen toonde de pers zich veel begrijpender dan bij de première van *Spaanse Aarde*. Toch had de film niet het succes dat ik had gehoopt. Het was 1939, de oorlogsdreiging hield de mensen al bezig en afgezien van de Chinese kolonie, lieten de Amerikanen de film links liggen.

Eindnoten:

* In China bestaan geen begraafplaatsen in de eigenlijke zin van het woord. De tombes bevinden zich verspreid over het land en zijn monumentaler naar gelang er rijker en belangrijker personen in begraven liggen
* Nichols, Dudley: Amerikaans schrijver en filmer (1895-1960), die voor het merendeel van de films van John Ford de scenario's heeft geschreven

Amerika, 1939-1944

Amsterdam en mijn vrienden van de Filmliga waren ver weg. Ik had Holland drie jaar daarvoor verlaten maar ik had het idee dat wat me ervan scheidde - de tijd, de afstand, het leven dat ik leidde - een ongehoord brede kloof had geschapen. Toch bleef ik Hollander, ik koesterde ten aanzien van Amerika de nieuwsgierigheid en de reserves van een vreemdeling, ik keek met de blik van iemand die niet zo goed weet wat hij moet accepteren of niet moet accepteren van een land dat door zijn enorme mogelijkheden indruk op hem maakt.

Brieven met Holland wisselde ik zelden. Ik wist dat de neerwaartse lijn in de zaken van mijn vader zich had doorgezet. Mijn vader maakte deel uit van de oude school van handelaren. Hij stond er alleen voor en zijn integriteit, zijn geïsoleerde positie en zijn gebrek aan financiële middelen waren de oorzaak geweest van deze teloorgang. Capi was een naamloze vennootschap geworden met partners, een raad van bestuur en bankiers die voortaan in zijn plaats de beslissingen zouden nemen. Mijn vader had deze veranderingen slecht kunnen verdragen en beetje bij beetje had hij zich overgegeven aan gevoelens van melancholie en ontmoediging. In haar brieven vertelde mijn moeder me: ‘Ik herken hem niet meer; hij die zo vastbesloten was dwaalt nu als een gemartelde ziel rond. Hij begrijpt totaal niet wat hem overkomt en zegt steeds maar dat de zaak niet meer van hem is.’

Het was triest maar het was ook ver weg. Op een ochtend, in Hollywood, tijdens de montage van *De 400 Miljoen*, kreeg ik een telegram. Mijn broer Wim was gestorven. De klap kwam hard aan. Het was de eerste keer dat ik werd geconfronteerd met de dood van iemand die me dierbaar was geweest en ik kon er zelfs niet heen gaan om hem voor de laatste maal te zien. Alles was al achter de rug. In een brief gaf mijn moeder me wat nadere informatie. Wim was gestorven aan een hersentumor, een ingrijpende ziekte die men niet had kunnen opereren. Mijn moeder voegde eraan toe: ‘Hij is in het ziekenhuis in Utrecht gestorven en je vader is tot het laatst bij hem gebleven.’

Ik erkende dat het een klap was. Ik realiseerde me hoeveel ik van mijn broer gehouden had en ik werd verscheurd door herinneringen

aan de tijd in Nijmegen en in Amsterdam. Op dit soort momenten probeer je jezelf nog meer te kwellen. Ik weigerde de gedachte te aanvaarden dat hij overleden was zonder dat ik hem terug had kunnen zien en verweet mezelf dat ik hem deze afgelopen jaren had verwaarloosd. Enkele dagen was ik volledig opgesloten in mijn verdriet. Dit verdriet was des te heviger omdat ik tot op dat moment had geloofd dat ik niet vatbaar was voor dit soort reacties. Ik was niet in staat te werken of ook maar iets coherents te doen, ik stond met mijn voorhoofd tegen een muur gedrukt, met gebalde vuisten, en liet mijn tranen de vrije loop. 'Waar zouden al die tranen toch vandaan komen?' vroeg ik me af. Ik begreep het niet. John en Helen evenmin. Ze waren machteloos getuige van mijn verdriet, ze waren zelf ook terneergeslagen, vanwege Wim en vanwege mij. Helen pakte me bij mijn schouders en zei: 'Blijf hier niet zo binnen, ga naar buiten, ga wandelen, dat zal je goed doen.'

Ik begaf me naar de heuvels van Hollywood en liep urenlang, recht vooruit. Ik schreef een paar brieven aan mijn ouders, ik wilde terugblikken, mijn verdriet uitwisselen. Op een zekere dag antwoordde mijn vader me. Hij schreef uitsluitend over zijn moeilijkheden en zei bijna niets over Wim. 'Als je film in Amerika loopt,' schreef hij, 'kun je ons misschien een paar dollar sturen. Hier loopt alles in het honderd.' Het was een afschuwelijk antwoord en vreselijk kwetsend. Mijn vader stond inderdaad mijlenver van me af. Niettemin stuurde ik hem een paar honderd dollar. Ik deed dat iedere keer dat ik kon, maar dit verbreedde de kloof die me scheidde van hem, van Holland en van dit verleden waarmee ik niets meer te maken wilde hebben, nog meer.

De nadering van de oorlog maakte de afstand nog groter. Het conflict leek iedere dag te kunnen uitbreken. Na de slappe houding die de Europese democratieën ten aanzien van de oorlog in Spanje hadden ingenomen, hadden de Anschluss van Oostenrijk en de parodie van München alleen maar duidelijker gemaakt dat de politici niet in staat waren weerstand te bieden aan de eisen van de nazi's. Alles was nu mogelijk.

Plotseling stond de hele wereld - in de eerste plaats de geïsoleerde communisten die we waren - verbijsterd door het bericht over de ondertekening van het pact tussen Duitsland en de Sovjetunie. Dit tegen iedere natuurlijke gang van zaken indruisende akkoord luidde de doodsklok over heel wat zekerheden en zaaide verwarring in heel wat geesten. In New York werd de groep Duitse emigranten met wie ik omging verscheurd. Ik herinner me een

avond tijdens welke ik getuige was van een botsing tussen de mensen die het akkoord afwezen en diegenen die er - natuurlijk een onmogelijke zaak - een rechtvaardiging voor probeerden te vinden. Earl Bowder, de secretaris van de Amerikaanse communistische partij, was een van de aanwezigen. Eisler was er, Bertolt Brecht, en nog enkele anderen. Deze mensen, die tot nu toe in blind vertrouwen in de Sovjetunie hadden geleefd en gestreden, waren nu plotseling verdeeld. Allen weigerden ze de foto, die door de persagentschappen werd verspreid, waarop men Stalin Von Ribbentrop de hand zag schudden, serieus te nemen. Het was ondraaglijk, maar er waren mensen die er redenen voor trachtten te bedenken.

'Nee,' zeiden ze, 'het is geen verraad, en het is ook geen bondgenootschap. Het is zelfbescherming. Stalin moet tijd winnen.'

'Hoezo, tijd winnen!' antwoordden de anderen. 'Neem je dat zomaar, dat Stalin zich met een minister van Hitler afgeeft? Heeft hij het fascisme dan zo bestreden om nu handjes met hem te schudden?'

'Niet waar, hij geeft hem geen hand!' repliceerden de eersten. 'Stalin weet wat hij doet. Hij laat de kapitalisten het onderling uitvechten en grijpt dan in als het hem het best uitkomt. Op het moment is de Sovjetunie nog niet klaar om aan te vallen.'

'Niet klaar! Ja, we weten allemaal wel waarom de Sovjetunie nog niet klaar is.'

Het was een drama. Tot dan toe was de Sovjetunie bijna een symbool geweest, het vaderland van alle communisten en de hoop van alle arbeiders. Plotseling stortte alles ineen. Niettemin waren de orthodoxen het talrijkst en het meest overtuigend. Ik had het voldongen feit zonder al te veel voorbehoud aanvaard. Ook voor mij bleef de Sovjetunie het vaderland van het communisme, waar de arbeidersklasse aan de macht was. Ik dacht dat dit pact het resultaat was van een noodzakelijke strategie en bij gebrek aan een meer rationele verklaring stelde deze gedachte me in staat rustig te slapen.

Toch hing ook de schaduw van de processen dreigend over deze discussies. Enkelen van mijn vrienden geneerden zich niet het op luide toon te zeggen. 'Stalin is een megalomaan die het beste deel van Rusland aan zijn vervolgingswaanzin heeft opgeofferd. Hij heeft zijn kaderleden geëlimineerd, zijn ingenieurs, zijn militairen, en zijn medici, hoe kan je dan in godsnaam verbaasd zijn dat Rusland nu niet klaar is voor de confrontatie met Duitsland!'

Voor mij hadden deze processen ver weg plaatsgevonden, waren

ze irreëel, maar niettemin geloofwaardig. Toen ik in Moskou zat, op het moment dat Kirov net in Leningrad vermoord was, had ik wel degelijk stemmen gehoord die zeiden dat er sprake was van een machinatie van Stalin met het doel hen van wie hij binnen de Partij last had, beter te kunnen treffen. Dit was echter niet de algemeen aangehangen mening en het was evenmin de mijne. Later had ik, in New York en in Madrid, over de processen horen spreken, maar slechts zo nu en dan, het waren net pijlen die over mijn hoofd heen vlogen en waarvan ik de baan ontweek. Ik overwoog: 'Nou ja, dan zijn er processen, natuurlijk is er iets aan de hand, er is op het hoogste niveau in de Partij een grote schoonmaak aan de gang. Waarom ook niet?' Alles was mogelijk, maar ten aanzien van Stalin koesterde ik geen enkele twijfel. Ik dacht: 'Die mensen zijn schuldig, ze hebben geprobeerd de revolutie te ondermijnen en met steun van het internationale kapitalisme de klok terug te draaien.' In New York praatten we erover als kameraden onder elkaar en over het algemeen konden we ermee instemmen. De Sovjetunie verdedigde zich, ze oordeelde en veroordeelde die mensen en dat was in orde.

Nog later, toen ik in China was, had de correspondent van het persagentschap Tass, Togov, me een in het Engels vertaald boek overhandigd. Het was het verslag van het proces van Kamenev en Zinovjev, en van dat van Boekarin. Toen ik het las, had ik een merkwaardig onwerkelijk gevoel, zozeer, dat wat er stond ongeloofwaardig leek. Het meest verbazingwekkende was dat oude bolsjewieken, die zo diepgaand bij de revolutie betrokken waren geweest, die zulke hoge posities hadden bekleed in de Partij, hun eigen overtuiging zo vierkant de rug hadden kunnen toekeren. Er sprak iets ijzigs uit en een duidelijke neiging om maar niet te veel op details te letten. Niettemin kwamen de vragen vanzelf: 'Hoe hebben dergelijke mensen zoiets kunnen doen? Wie waren ze eigenlijk? Kan je communist geweest zijn en dat later zo vergeten? Wat is er in hun hoofden omgegaan? Waren het werkelijk verraders?'

Ik had er werkelijk aan kunnen twijfelen als die bekentenissen er niet waren geweest. Afgezien van Boekarin, van wiens verdediging ik onder de indruk was geraakt, hadden allen de hun ten laste gelegde feiten erkend en zelfs nog nadere details verstrekt. Het was allemaal onweerlegbaar en geen seconde was het idee bij me opgekomen dat deze mensen wel eens gemarteld en murw gemaakt konden zijn, voor ze ermee hadden ingestemd hun bekentenis te ondertekenen. Toen ik de verslagen las, koesterde ik geen enkele twijfel dat ze verraders waren geworden.

Een van mijn eerste reacties na het lezen van het boek was geweest dat ik me had afgevraagd: ‘Raakt dit mij eigenlijk ook op de een of andere manier?’ Tijdens mijn tweede verblijf in Moskou, in 1932, had ik last gehad van mijn astma. Ik werd gevloerd door verschrikkelijke aanvallen die dagen- en nachtenlang duurden. Toch ging ik naar de studio, waar ik alsof er niets aan de hand was probeerde mijn werk te doen, en de mensen die in mijn omgeving werkten begrepen niet waarom ik me niet liet behandelen. Ze spraken erover, en naarmate ze er meer over spraken drong het nieuws hoger in de hiërarchie door. Uiteindelijk hadden ze me opgenomen in de kliniek van het Kremlin, waar ik onder de hoede van dokter Kazakoff kwam. Deze dokter Kazakoff had een hardhandige kuur ontwikkeld, die hij al op een niet gering aantal partijfunctionarissen had toegepast. Zijn medicament heette Lysat. Dokter Kazakoff was veearts geweest; hij had zijn medicijn op paarden uitgeprobeerd en hij had Stalin overtuigd. Zijn theorie was heel eenvoudig. Ze luidde: ‘Als een organisme aangetast raakt, moet dat versterkt worden, de natuur doet dan de rest.’ Zijn Lysat was een soort half-vloeibaar mengsel, een extract van de klieren van stieren en apen, dat hij in hoge doses inspoot in het organisme dat het liet afweten. Het was voor alles goed: suikerziekte, tuberculose, arthritis en natuurlijk ook voor astma. Ik onderging dus zijn behandeling. Twee keer per dag kwam hij langs en met een enorme injectiespuit, net zo een als men in de middeleeuwen gebruikte, spoot hij zijn mengsel in. Het was afgrijselijk en ik geloof inderdaad dat degene die deze injecties verdroeg, onverschillig waarvan zou zijn genezen.

En in dit boek over de processen kom ik plotseling de naam van dokter Kazakoff tegen. Hij was ervan beschuldigd de dood van verschillende hooggeplaatste personen te hebben veroorzaakt en ook hij had een bekentenis afgelegd. Op slag was zijn medicament vergif geworden en waren zijn patiënten in slachtoffers veranderd. Ik had er direct met John Ferno over gesproken en John had me in mijn gezicht uitgelachen: ‘Kom zeg, dat is vijf jaar geleden, je loopt geen enkel gevaar meer.’

‘Ik weet het niet; er kan sprake zijn van lange termijn-effecten. Je hebt gelezen wat hij tijdens zijn proces heeft gezegd.’

‘Dat is toch allemaal geklets!’

Toch had ik vanuit Hankow mijn broer Wim getelegrafeerd die in Amsterdam een praktijk had. Ik had hem gevraagd: ‘Wat denk jij van die Lysat, ik ben ermee behandeld en nu heeft die dokter Kazakoff bekend dat het sabotage was.’ Mijn broer had me met een

laconiek telegram geantwoord: ‘Nee, je loopt geen enkel gevaar.’

Dit ‘je loopt geen enkel gevaar’ klopte niet met de onthullingen tijdens het proces en de bekentenissen van de dokter, maar in die tijd ging ik af op de gegevens die ik via de Partij had gekregen. Voor mij en voor het merendeel van de communisten lag de zaak zo, dat als de Partij gesproken had, je dat geloofde en aanvaardde. Ons hele engagement was gebaseerd op dit geloof in de Partij en in de mensen die de Oktoberrevolutie hadden gemaakt. Zo liep de stroom van de geschiedenis en iedereen die zich tegen deze stroom verzette, vormde een gevaar dat bestreden moest worden. Als er dus mensen waren die tegen de Sovjetunie hadden gecomplotteerd, was het normaal dat ze voor het gerecht kwamen en veroordeeld werden.

Er waren er miljoenen die de zaken zo zagen als wij. Niettemin moet ik toegeven dat deze processen me noch erg in verwarring hebben gebracht noch erg interesseerden. Eigenlijk heb ik me ervan afgekeerd en ze vergeten zonder dat me dat moeite kostte. Plotseling doken ze weer op naar aanleiding van het niet-aanvalsverdrag dat Stalin met Hitler had getekend. Voor sommige mensen was het een uitgemaakte zaak. Die zeiden: ‘Stalin heeft fouten gemaakt, hij heeft de beste mensen opgeofferd aan zijn ambities, het heeft geen enkele zin dat te willen verbergen, kameraden!’ Het viel moeilijk te verwerken en liever dan elkaar in eindeloze discussies te blijven verscheuren keerde iedereen naar zijn eigen hoek terug.

In die periode begon de documentairefilm in Amerika zich langzamerhand te ontwikkelen - vooral door toedoen van onafhankelijke, progressieve cineasten. Pare Lorenz, de maker van een hele mooie film, *The River*, had in Washington de leiding over een regeringsorganisatie, The US Film Service, waarvan het doel was documentaire films te maken over grote economische problemen van het moment, en dit hing direct samen met de New Deal-politiek van Franklin Roosevelt. The United States Film Service had al enkele interessante films geproduceerd over het irrigatie- en het landbouwprobleem. De ontwikkeling en organisatie van de landbouw vormden een van de grote thema's van de regering-Roosevelt, en Pare Lorenz had talloze plannen op dit gebied. Robert Flaherty had voor hem de film gemaakt die ik als zijn beste beschouw: *The Land*. Helaas wordt hij zelden vertoond, maar hij is prachtig, helemaal in Flaherty's stijl, hij is doordrongen van een zeer nobele sfeer en het is nu eens een sociale film waarin direct de Amerikaanse werkelijkheid van die tijd ter sprake komt. *The Land* heeft, in de meest directe documentaire stijl die denkbaar is, hetzelfde thema als *De*

Druiven der Gramschap, de migratie van hele geruïneerde boerenfamilies uit de Dust Bowl* naar Californië, waar ze werk proberen te vinden. Het is werkelijk een heel grote film.

Pare Lorenz kende mijn werk. Vlak nadat mijn film over China was uitgekomen vroeg hij me of ik een film wilde maken over het probleem van de elektrificatie van het platteland. Na *Spaanse Aarde* en *De 400 Miljoen* kwam dit voorstel op het goede moment. Ik had behoefte aan werk om in mijn levensonderhoud te kunnen voorzien en sinds mijn aankomst in de Verenigde Staten had het altijd in mijn bedoeling gelegen dieper door te dringen in deze maatschappij, waarvan ik per slot van rekening uitsluitend de twee extremen kende - New York en Hollywood. Het voorstel van Lorenz gaf me de kans om een film te maken over de werkelijkheid van dit land - een kans die ik nooit meer zou krijgen - en ik ging ermee akkoord.

In de Verenigde Staten berustte de elektriciteit - de aanleg van de kabels en de distributie van de stroom - in de handen van almachtige particuliere ondernemingen die de staat en de consumenten hun wil oplegden. Tijdens het bestuderen van het dossier raakte ik al snel geboeid door het probleem dat deze trusts voor de Amerikaanse regering opleverden. In feite was er sprake van een ware oorlog. De ondernemingen werden slechts geleid door het winstmotief en waren uitsluitend geïnteresseerd in het veroveren van de vetste distributiegebieden: eerst de steden, vervolgens de kleinere plaatsen en de gehuchten. De geïsoleerde boerderijen, die dikwijls tientallen kilometers van de dichtstbijzijnde agglomeratie lagen, interesseerden hun helemaal niet.

In hun streven de voordeligste markten in de wacht te slepen, waren deze ondernemingen onderling in een niets ontziende oorlog verwikkeld. Er vond een enorme strijd plaats, op zijn Amerikaans, met bedreigingen, intimidatie, sabotage, brandstichting, overvallen op werk dat in uitvoering was en vernielingen van lijnen. Al deze verhalen deden heel sterk denken aan het geweld dat de pioniers uit de Far West hadden gebruikt. Het ging er voor deze mensen niet alleen om dat ze er het eerst waren met hun masten, maar in hun kielzog kwamen er andere maatschappijen, die hun vertegenwoordigers stuurden om wasmachines, ijskasten, radiotoestellen, melkmachines en allerhande andere elektrische apparatuur te verkopen. Amerika was heel groot, dus dit vormde een enorme markt en de ondernemingen waren tot alles bereid om hun belangen veilig te stellen.

Wat de geïsoleerde boerderijen betrof lagen de zaken precies tegengesteld. Niemand wilde rijen masten plaatsen en kilometers draad gebruiken teneinde een meter te plaatsen die maar tien of twintig dollar per maand opbracht. Het was een ellendige toestand. De grote ondernemingen hadden geen trek in deze kleine consumenten. Dat was de reden waarom de regering had besloten in te grijpen. Het programma van de regering luidde: 'Er moeten lijnen gelegd worden naar de boeren en de boeren moeten stroom krijgen.'

Ik begon een scenario te schrijven over deze oorlog tussen de verschillende ondernemingen. Het was in mijn ogen een ongelooflijke situatie. Pare Lorenz wilde deze kant echter niet op: 'Nee,' zei hij tegen me, 'we maken een film voor de regering, het is genoeg als we de politiek van de regering verdedigen en het resultaat ervan laten zien.'

Ik dacht nog eens over het vraagstuk na en besloot een film te maken over een boerenfamilie die elektriciteit krijgt, waardoor haar bestaan verandert. Het leven wordt geen paradijs op aarde, maar toch makkelijker en deze mensen krijgen de mogelijkheid iets meer rust te nemen en iets meer van hun vrije tijd te genieten. Het was niet helemaal de film die ik wilde maken, maar met dit compromis had ik wel vrede. Ik voelde me volkomen in staat deze onderneming tot een goed einde te brengen, zelfs met een zo eenduidig scenario als hetgeen we tenslotte waren overeengekomen: een boerderij, een boerenfamilie en het dagelijks leven van die mensen voor en na de komst van de elektriciteit.

Maar welke boerderij en welke familie? Op het moment dat we tot actie zouden overgaan, werd ik plotseling geconfronteerd met de werkelijkheid van Amerika en de immense afmetingen van dit land. Ik kon naar Kansas gaan, naar Louisiana of naar New England, maar hoe moest ik kiezen? Hoe kon ik een besluit nemen? In Washington was ik in contact gekomen met mensen van het ministerie van landbouw en samen met hen had ik geprobeerd vast te stellen wat de ideale Amerikaanse boerderij was: een boer die niet te rijk was en ook niet al te arm, een middelgroot gezin met kinderen maar ook weer niet al te veel, een niet te grote boerderij, een prettig aandoend landschap maar niet echt schilderachtig. Het kon dus niet het Zuiden zijn met zijn rassenproblemen, evenmin het Westen met zijn weidse landschappen en ook niet het Noorden met zijn typerende kenmerken. Door achtereenvolgens verschillende mogelijkheden weg te strepen hadden we de karakteristieken overgehouden van wat ik zocht: de boerderij die ik nodig had lag in Ohio, in Pennsylvania of in Virginia.

Washington verschafte me een lijst met vijftig districten en ik ging op weg om met een scenarioschrijver, Ed Locke, en een cameraman, Arthur Ornitz, ter plaatse te gaan kijken. We hadden de beschikking over een oude Packard cabriolet, een *second hand President's car*, erg comfortabel, en een pak aanbevelingen voor de plaatselijke vertegenwoordigers van het ministerie van landbouw. Union Town, Altoona, Cambridge, Marietta, Parkerburg, Fairmont, Cumberland - in twee weken legden we op zoek naar onze modelboerderij honderden kilometers door de drie staten af. Steeds als we op een nieuwe plek aankwamen, moesten we de plaatselijke agent alles uitleggen. Sommigen namen de tijd om ons verhaal aan te horen, maar de meesten geneerden zich niet ons te zeggen dat ze geen tijd hadden om 'van die plaatjes te schieten'. Toen we ons serieus met de boerderijen en de boeren gingen bezighouden, doken er alleen maar problemen op. Ofwel de boerderij was te omvangrijk ofwel ze was belachelijk klein. Als het met één ding meezat, wilde de rest weer niet: er waren te veel kinderen, het landschap was niet interessant, of als wij de boer geschikt vonden wilde hij weer niets met ons te maken hebben. Een paar ontvingen ons zonder veel omhaal met de woorden: 'Smeer hem, ik ben republikein en ik wil niets te maken hebben met Roosevelt en zijn slimme plannetjes.'

Voor mij, die Amerika wilde leren kennen, leverde deze verkenningstocht een schat aan informatie op. Eindelijk kwam ik in contact met de Amerikaanse werkelijkheid, met een van de gezichten ervan in elk geval, het gezicht van de aarde en van de mensen die haar bewerken. Tijdens een van onze bezoeken aan boerderijen kreeg deze werkelijkheid plotseling gestalte. Bill Parkinson en diens vrouw en kinderen brachten de oplossing. Hun boerderij kwam exact overeen met wat ik wilde en ze stemden in met het plan. Het was overigens de hoogste tijd, want Ed Locke en ik begonnen er al aan te wanhopen of we ooit aan het einde van onze zoektocht zouden komen.

De Parkinsons woonden dicht in de buurt van Saint Clairsville, een dorp dat ten westen van de Ohio ligt. Enkele weken lang zou ik met hen samenleven en hen filmen terwijl ze hun dagelijks leven leidden. Het was niet altijd gemakkelijk, maar ik bewaar aan deze opnamen bijzonder tedere herinneringen. Die dank ik aan Parkinson. Bill Parkinson was een tamelijk ruwe, eenvoudige en eerlijke man. Hij was protestant en een democraat wiens denkbeelden die van president Roosevelt dicht benaderden. Zijn echtgenote was een

zachtaardige en stevige vrouw, een echte pioniersvrouw. Ze hadden vier kinderen - drie zoons en een dochter. Samen beleefden we het allemaal en losten we de problemen op die zich aan ons voordeden. Aanvankelijk gingen we nogal gereserveerd met elkaar om. Het was de reserve van boeren tegenover vreemdelingen, die dan bovendien nog films maakten. In dat soort gevallen dringt het beeld van Hollywood - met wat men daaronder verstaat op het gebied van oppervlakkigheid en gemakkelijk verdiend geld - zich al snel op. Eerlijk gezegd verliep het begin tamelijk slecht. De tweede of derde opnamedag voelde ik dat Bill Parkinson zich stugger begon te gedragen. Hij trok met me op, hij deed wat ik hem vroeg te doen, maar ik merkte zijn weerstand duidelijk. Ik vroeg hem wat er aan de hand was en hij vertelde het me. Zijn buren lachten hem uit omdat hij met een film bezig was en maakten hem voor *sucker* uit. Er bestaat geen erger scheldwoord dan dat. *Sucker* betekent 'zak' en het heeft bovendien de weinig aangename bijsmaak van 'arme luis' en 'schooier'. Die avond praatten we erover, ik probeerde hem te helpen deze geruchten te laten voor wat ze waren en daar slaagde ik in.

Op een andere dag filmde ik Bill Parkinson in zijn stal terwijl hij bezig was zijn koeien te melken. Ik had voor de montage verschillende opnamen nodig en zei hem steeds maar dat hij door moest melken. Op een zeker moment kon Parkinson er niet meer tegen; hij was bruusk opgestaan en had zich naar me omgedraaid. 'Waarom moet ik in godsnaam steeds maar door blijven melken?' had hij uitgeroepen. 'Waar ben je eigenlijk mee bezig? Je hebt me al gefilmd met dat apparaat van je, de koe heeft er meer dan genoeg van en ik trouwens ook. Je kent je vak helemaal niet!' Om hem aan zijn verstand te brengen wat er aan de hand was had ik hem de volgende dag meegenomen naar de bioscoop van Saint Clairsville. Men vertoonde er een gangsterfilm met James Cagney. We waren op de eerste rij gaan zitten en op een zeker moment, midden in de film, kwam er een reeks opnamen van het gezicht van Cagney wanneer die uit een auto stapt. Twee, drie, vier opnamen en als laatste de onvermijdelijke close-up van het gezicht. Ik had Bill Parkinson bij zijn arm gepakt en tegen hem gezegd: 'Kijk al die opnamen van Cagney, dat is nu precies wat ik met jou doe.' Parkinson had het begrepen, hij was zich ervan bewust geworden dat het opnemen van een film geen leuk tijdverdrijf was maar werk, en hij respecteerde verder mijn werk zoals ik het zijne respecteerde. Zo volgde en filmde ik hem, terwijl ik mijn best deed zijn dagelijkse gewoonten niet te verstoren. Het eind van het liedje was dat hij, als we klaar waren

met een bepaalde reeks opnamen, me aankeek en vroeg: ‘Is dat alles voor vandaag? Wil je niet nog een close-up, Dutchy?’

In de loop van de weken leerden we elkaar beter kennen en meer waarderen en langzamerhand ontstond er een vriendschap. Dikwijls ging ik met zijn jongste zoon in de zonnebloemvelden wandelen. 's Avonds zaten we bij de haard en vertelde ik hun over de oorlog in Spanje en over China. Op zaterdag gingen we met zijn allen naar het bal in Saint Clairsville. Terwijl onze film voortgang maakte, verdiepten onze relaties zich en werden we echte goede vrienden. Parkinson noemde me ‘Dam Dutchman’ of eenvoudigweg ‘Dutchy’ en ik geloof dat ik hem voor me gewonnen had. Toch was van ons beiden ik degene die het meest had geleerd. Hij was ermee akkoord gegaan me zijn leven te laten zien, en alles wat ik gedaan had was het te filmen. Toen de opnamen klaar waren verliet ik Saint Clairsville en de Parkinsons met enige spijt. Toen ik ze een jaar later kwam opzoeken om hun de film te laten zien, verwelkomden ze me met uitgestoken armen als een oude vriend. De titel van de film luidde *Power and the Land* (*Elektriciteit en Platteland*). Tijdens deze voorstelling accepteerden de Parkinsons, na een paar minuten geamuseerde verbazing, zonder bezwaren te maken wat ik van hun dagelijkse bezigheden en hun leven had gemaakt.

Ik roep de herinnering aan de Parkinsons niet zonder een zeker gevoel van nostalgie op. Ze vormen het volmaakte voorbeeld van de relaties die ik creëer, die ik beleef en die vervolgens in het niets verdwijnen. Ze hebben me nog verschillende keren geschreven en ik antwoordde, één keer, twee keer misschien, en toen was het afgelopen. In een van deze brieven schreven ze: ‘We hopen dat u ons nog eens komt opzoeken. De jongens vonden het vreselijk leuk met u en sinds uw vertrek vindt Bip het behoorlijk vervelend op school nu hij een tijd zo leuk gezelschap heeft gehad. Hij en Ruth hebben het vaak over u en vinden het jammer dat u niet meer hier bent. Wij trouwens ook. Ik weet zeker dat Bill graag weer in het vuur zou zitten kijken, terwijl hij naar uw verhalen luistert, maar u heeft waarschijnlijk wel iets beters te doen dan met boeren te praten.’

Hoe zouden de Parkinsons, toen ik niets meer van me liet horen, over iemand als mij gedacht hebben? Ik had ze enig gewicht verleend, ik had ze een zekere warmte gegeven, vertrouwen geschonken, ik had ze ertoe gebracht hun reserves een beetje op te geven, ik had beslag gelegd op een klein deel van hun leven, en daarna was ik voor altijd verdwenen. Dat is een constante trek in mijn leven, ik ben iemand die komt, die een tijdje blijft hangen en weer vertrekt.

Deze vrienden, die ik ooit gehad heb, die ik een stukje van hun leven heb afgenomen en die ik niet vergeten heb maar in een hoekje van mijn hart heb ondergebracht, vormen samen een lange lijst. Ze zijn mijn herinnering. Ze zijn ook mijn leven. Dit neemt niet weg dat ik Bill Parkinson het volste recht geef op de grond te spugen en te mopperen: 'Die vervloekte Hollander! Hij is al net zoveel waard als de anderen. Al die vreemdelingen deugen voor geen cent.'

Elektriciteit en Platteland werd door RCA in meer dan vierhonderd zalen als voorprogramma gedistribueerd en boekte veel succes. Ik was tamelijk tevreden over de film. Toch klopte er iets niet helemaal. *Elektriciteit en Platteland* was een film die op twee gedachten hinkte, het was een documentaire met niet-professionele acteurs en ik hield er een vaag gevoel van ontevredenheid aan over of liever gezegd: ik vond hem onevenwichtig. Ik voelde wat een hachelijke zaak het was je op dit slecht omschreven gebied te wagen dat de fictiefilm van de zuivere documentaire scheidt. Het was een gevaarlijk terrein en ik moest hetzij een stap terugdoen, hetzij zonder meer gaan regisseren.

Tegen het eind van de montageperiode van *Elektriciteit en Platteland* werd me een voorstel gedaan door een Amerikaanse stichting. De stichting heette Sloan Foundation en de film *New Frontier*. Ik ging op het voorstel in, omdat het juist in mijn bedoeling lag iets meer ervaring op te doen met regie, met een meer uitgewerkt scenario, met nauwkeuriger omschreven locaties en echte, professionele acteurs. Ik geef me er nu rekenschap van hoezeer mijn verblijf in de Verenigde Staten in het teken heeft gestaan van de verlokkingen van de regie. Lillian Hellman had als eerste een bres geslagen met haar scenario voor Spanje. Vervolgens waren de Parkinsons gekomen en daarna *New Frontier*. Drie jaar later zou ik nog verder gaan met een plan voor een film met Greta Garbo. Deze ontwikkeling was het logische vervolg op wat Poedovkin indertijd tegen me had gezegd over Magnitogorsk: 'Neem een held en laat die zich in je verhaal ontwikkelen.' Het was nu twaalf jaar geleden dat ik *De Brug* had opgenomen. Sindsdien had ik geleerd bepaalde scènes indien nodig te reconstrueren en, afgezien van *Zuiderzee* en *De 400 Miljoen*, kreeg ik bij iedere film iets meer voeling met regie. Naar mijn idee zou *New Frontier* het eindpunt van dit onderzoek gaan vormen.

Toen de mensen van de Sloan Foundation me waren komen opzoeken, hadden ze tegen me gezegd: 'We willen een film over de geschiedenis van de economische ontwikkeling van de Verenigde Sta-

ten.' Het was een onderwerp dat mijn hartstochtelijke belangstelling wekte. Terwijl ik aan het plan zat te werken, realiseerde ik me dat de geschiedenis van de Verenigde Staten in drie grote fasen kon worden onderverdeeld, en die noemde ik de economische grenslijnen van Amerika. De twee eerste waren al overschreden en dat waren geografische grenzen geweest. In de eerste plaats de bergketens - de Rocky Mountains - die de expansie van de eerste emigranten hadden beperkt en vervolgens, na de verovering van het Westen, de natuurlijke barrière die door de Stille Oceaan werd gevormd. Bleef over de nieuwe grenslijn, die geen geografische meer was maar een sociale. Wilden de Verenigde Staten zich kunnen blijven ontwikkelen, dan moest deze nieuwe grens overschreden worden, dat wil zeggen de kapitalistische tegenstellingen moesten worden opgelost en de sociale barrières moesten worden neergehaald. Dat was de algemene opzet van de film.

De functionarissen van de Sloan Foundation waren met dit principe akkoord gegaan en ik had me serieus aan het werk gezet. Ik had een erg uitgewerkt scenario geschreven, acteurs uitgekozen en locaties gezocht, en ik was met de opnamen begonnen.

De eerste scène speelde in Colorado. In dit grillige landschap vond een ontmoeting plaats tussen twee mannen die ieder op een rotsig pad liepen waartussen een diep dal gaapte. De een ging naar het Westen, de ander naar het Oosten. Wanneer ze binnen elkaars gehoorsafstand zijn gekomen, houden ze halt en begint er een dialoog.

'Waar ga je heen?' roept de eerste.

'Ik ga naar New York,' antwoordt de tweede.

'Naar New York! Waarom?'

'Om werk te zoeken. En jij, waar ga jij heen?'

'Ik ga naar de westkust; ik ben ook op zoek naar werk.'

'Dat is waanzin! Daar vind je niks, er is geen werk in het Westen.'

En dan antwoordt de eerste: 'Ik kom uit New York, daar is ook geen werk.'

Verder is de film niet gekomen. De mensen van de Sloan Foundation werden plotseling bang. Ze bedachten dat de film voor hen een gevaar kon gaan opleveren en ze onderbraken de opnamen en verbraken het contract. Ik was woest. Ik zat uren ruzie te maken in een poging hen te overreden iets dergelijks niet te doen, maar het was hopeloos. Ze probeerden hun gezicht te redden en zeiden niet: 'Wat u aan het doen bent bevalt ons niet en we willen geen last krijgen met deze film.' Ze verscholen zich achter de oorlogsdreiging.

‘Er komt een oorlog aan,’ zeiden ze tegen me, ‘en we moeten onze investeringspolitiek wijzigen. We moeten al onze kaarten nu op de oorlogsinspanningen zetten.’

Voor mij was het een ramp, van welke kant je het ook bekeek. Uit het oogpunt van mijn beroepsuitoefening was deze film belangrijk en ik had me er volledig ingestort. Financieel gesproken had ik van de ene dag op de andere geen werk meer. Ik was bitter en diep teleurgesteld. De situatie was echter dat ik een contract had met mijn medewerkers. Samen besloten we ons recht te halen en we daagden de stichting voor de rechter. Ik deed, als buitenlander, die geen normale status had, Amerikaanse miljardairs een proces aan. In het vak viel dit verkeerd, maar we wonnen en ze betaalden. Het was een schrale troost, maar intussen zat ik zonder werk en hadden ze me op de zwarte lijst gezet.

Ik ging naar Hollywood terug, alleen. Helen was in New York gebleven en ik maakte een paar moeilijke maanden door. Ik had niets waarop ik terug kon vallen, geen enkele uitweg, en ik draaide in kringetjes rond. Ik zocht werk, misschien nog een film met Pare Lorenz? Maar dat wilde ik niet echt, ik wilde iets anders, zonder precies te weten wat.

Hollywood was volkomen voor me afgesloten, ik voelde me er geisoleerd, beroofd van mijn wortels en zonder enige toekomst. Toch had ik er een paar goede vrienden: Milestone, John Gardfield, Frank Tuttle en Dudley Nichols. Ik zag ze van tijd tot tijd, ze spraken me bemoedigend toe, probeerden me op te beuren, maar dat was niet genoeg. Ik had er ook een Hollandse vriend, Andries Dienum, die ik bijna bij toeval had ontmoet en met wie ik dikwijls ontbeet. We praatten over Holland en gaven elkaar wat zelfvertrouwen.

In deze wereld van goed doorvoede sterren en kunstenaars voelde ik me niet op mijn gemak en ontbrak het me aan zelfverzekerdheid. Had ik zelfverzekerd willen zijn, dan had ik met mezelf in het reine moeten komen, dan had ik bijvoorbeeld moeten besluiten een carrière te gaan maken bij een van de grote maatschappijen als Paramount of Universal. Maar ik kwam er niet uit, ik bleef liever alleen in mijn hoekje zitten. De dagen verstreken langzaam. Om de tijd door te komen liep ik een bioscoop binnen en zat uren naar de films te kijken. Het kon niet schelen welke. 's Avonds ging ik naar de Hollywood Boulevard, kocht er een halve gebraden kip en keerde terug naar mijn hotelkamer.

Ik leidde een tamelijk armelijk bestaan. Ik woonde in een zeer bescheiden hotel waar tweederangs acteurs verbleven in afwachting

van een kleine rol. Het waren mensen die niet alle moed hadden opgegeven, ze overleefden en ze hadden nog hoop. Ik heb er afgrijselijke dingen gezien. In Hollywood vormden sommige van deze acteurs, die om in hun onderhoud te voorzien eenvoudige figurantenrolletjes aannamen, soms groepjes. Samen huurden ze dan een kleine villa met een piepklein tuintje aan de voorkant en brachten hun dagen in de zon gezeten en wachtend door. Ze zaten met drie, vier, vijf, zes, naast elkaar op hun bank en als de telefoon ging, stonden ze tegelijk op om aan te nemen. Nooit in mijn leven heb ik een zo snijdend gerinkel gehoord. Allen dachten ze: 'Misschien is het voor mij.' Een kleine rol of een figurantenrol waar wat denkwerk aan te pas kwam, betekende tien of vijftien dollar, maar er kon er maar één de telefoon opnemen en de anderen zaten te luisteren. 'Wat is het? Voor wie is het?' Dan zochten ze hun plek in de zon weer op, het waren net hagedissen die roerloos op iets eetbaars zaten te wachten. Dat was ook een realiteit van Hollywood.

Op advies van een van mijn vrienden had ik besloten eens met een agent te gaan praten. Iedereen zei tegen me: 'Zonder agent beging je niets in Hollywood.' Ik had een afspraak gemaakt met een directeur van een van de grootste agentschappen van Hollywood, William Morris. Hij was een man met grote kwaliteiten, hij was progressief en hij had geprobeerd een categorie werk voor me te vinden waar ik aan de slag zou kunnen en naam zou kunnen maken. Tenslotte had hij tegen me gezegd: 'Ik zou me in jouw geval ongeveer dit kunnen voorstellen: adviseur gereconstrueerde scènes bij grote produkties. Dat is zeker mogelijk, maar je moet wel een agent nemen en je duidelijk als zodanig presenteren, anders heb je geen enkele kans.'

Ik had het van de hand gewezen. Ik had noch de bedoeling noch de kracht om in Hollywood op welk gebied dan ook adviseur te worden. De agenten waren te machtig, de looptijd van de contracten was te lang en ik kon me niet met handen en voeten binden aan een industrie en een systeem dat ik van meet af aan bekritiseerd had. Ik trok me in mezelf terug, ik zag vrijwel niemand meer en kon zelfs niet de moed opbrengen de telefoon te pakken en mijn vrienden op te bellen. Ik had geen geld, geen auto en geen werk: ik was hard op weg een van die Hollywood-schimmen te worden die zich in kringen rond de grote fabriek bewegen. Om mezelf te troosten hield ik me steeds maar voor dat het in zekere zin logisch was. Ik hoorde niet bij Hollywood, ik hoorde evenmin ergens anders bij, ik was een internationalist. Een Newyorkse criticus had over me

geschreven: ‘Ivens is de man voor wie de hele wereld zijn studio is.’ Dat was waar en zo zag ik mijn leven ook: de hele wereld was mijn observatiegebied, maar tijdens dit intermezzo in Californië kon ik er geen greep op krijgen.

Niettemin bleef ik dag in dag uit standhouden en hopen. Om de moed erin te houden las ik en wandelde ik. Niets is in Hollywood verdachter dan iemand die over de heuvels wandelt. Regelmatig stopte er tijdens mijn eenzame wandelingen een stille en tweekleurige politiewagen voor me. Daar stapten dan twee agenten uit - schildjes op hun borst en handboeien aan hun riemen hangend - om me te ondervragen: ‘Wie bent u? Wat doet u?’ Ik zei hun wie ik was en wat ik deed. ‘Ik ben aan het wandelen.’ Dan keken ze me niet begrijpend aan.

Om de waarheid te zeggen, ik was volslagen de kluts kwijt en maakte een diepe crisis door. Ik was op zoek naar mijn bindingen en mijn plaats. Met Helen was ik in een impasse beland. De oorlog die zich in Europa uitbreidde, hield me enorm bezig. Ik zei tegen mezelf: ‘Wat voer je hier uit? Waarom neem je niet deel aan deze oorlog tegen de nazi's?’ Holland, mijn vader, mijn moeder en mijn vrienden leefden onder de Duitse laars en ik moest maar door zien te leven terwijl ik mezelf voorhield dat het me koud liet. Ik was in de war en stuurloos. Ik was tot onverschillig wat bereid om eruit te komen.

Op een dag deed een vriend me de suggestie dat ik les zou gaan geven aan de universiteit van Los Angeles. Ik aarzelde geen seconde, ik aanvaardde de benoeming en gaf filmlessen aan jonge Amerikanen. Het was het allereerste begin van 1941.

In de nacht van 22 augustus zetten de pantserdivisies van Hitler de aanval op de Sovjetunie in. Plotseling kreeg de oorlog een andere dimensie. Eindelijk waren de mensen die zich tot dat moment afzijdig hadden gehouden omdat ze het eens waren geweest met de lijn van de Partij, erbij betrokken. Het was de hoogste tijd; voor velen had deze periode al te lang geduurd. Meteen bood ik mijn diensten aan aan de Nederlandse regering, die zich in Londen had teruggetrokken. Mijn landgenoten verkeken zich niet op mijn aanbod. Mijn patriottisme kwam te zeer overeen met de politieke lijn van de Sovjets en ze wezen mijn voorstel af. Toch moest en zou ik me in de strijd werpen, ik wilde deelnemen aan dit gevecht, dat nu het gevecht van de geallieerden tegen de As-mogendheden was geworden. Rond me merkte ik de gevoelens van onbehagen onder mijn Amerikaanse vrienden op. Zij voelden op hun beurt dat hun

land niet lang buiten het conflict zou kunnen blijven. In Hollywood zochten mensen contact met elkaar met het doel campagne te gaan voeren ten gunste van deelname van de Verenigde Staten aan de oorlog.

Ik was cineast, ik moest me van de film bedienen. Samen met Lewis Milestone nam ik het initiatief om uit journaalfilms, die ons van het Russische front bereikten, een montagefilm samen te stellen. De titel van de film werd *Our Russian Front* (*Ons Russische Front*). Het was een geëngageerde film, een film die getuigenis aflegde van de heldhaftigheid van het verzet van de Sovjetunie en waarin de afwachtende houding van Amerika werd veroordeeld. De Engelsen speelden van hun kant, hoewel ze al in de oorlog waren meegesleurd, op dezelfde kaart: de Russen en de Duitsers zouden elkaar moeten bevechten tot ze beiden waren uitgeput. Dit was de politiek van Churchill. Churchill zei: 'Joegoslavië is de zachte onderbuik van Europa.' In duidelijke taal betekende dit: als de communisten en de nazi's voldoende verzwakt zijn, trekken we via Joegoslavië Europa binnen en ruimen we zowel de ene als de andere partij op.

Ons Russische Front behelsde een aanklacht tegen deze houding, maar ik geloof niet dat dit zou hebben volstaan om Roosevelt te overtuigen. Op 7 december viel de Japanse luchtmacht zonder voorafgaande oorlogsverklaring de Amerikaanse basis in Pearl Harbor aan en vernietigde in enkele uren de Pacific-vloot van de Amerikanen. Zo werden de Amerikanen, zes maanden na de Russen, op hun beurt de oorlog ingesleurd. Van de ene dag op de andere sloeg de stemming om. Had men zich eerst verdacht gemaakt als men de afwachtende houding van Amerika aan de kaak stelde, nu was het moeilijk niet zijn patriottische ideeën breed uit te meten. Hollywood mobiliseerde en de *major companies* begonnen oorlogsfilms te produceren. Frank Capra werd tot officier bevorderd en werd hoofd van de afdeling voorlichtingsfilms van het leger, John Ford werd verantwoordelijk voor de marine en Billy Wilder voor de luchtmacht. Ze organiseerden filmploegen en gingen zich bezighouden met het maken van propagandafilms. De dagen na de aanval op Pearl Harbor stuurde ik een plan op naar Archibald MacLeish waarin ik hem voorstelde een reeks films te maken in de vorm van *Brieven aan de President*. Dit plan is nooit verder gekomen dan het stadium van een voorstudie.

Niettemin wilde Frank Capra dat ik deel zou nemen aan zijn actie, maar we kwamen te laat met elkaar in contact. Op de dag dat

we met elkaar hadden afgesproken had ik enige uren eerder John Grierson ontmoet. John was directeur van de Canadese nationale filmdienst; hij had me gevraagd of ik voor hem wilde werken aan een film over het leven aan boord van de oorlogsschepen die de konvooien van Canada naar Engeland begeleidden en beschermden, en ik was op dit aanbod ingegaan. Het was een realistische kroniek van het leven aan boord van deze minuscule schepen - escorteschepen geloof ik dat het waren - waar een zestigtal mannen, officieren en zeelieden, de taak had de konvooien te waarschuwen voor de aanwezigheid van Duitse onderzeeërs en in het voorkomende geval deze aan te vallen en tot zinken te brengen. Afgezien van het gevaar dat voortdurend op de loer lag, werd het opnemen van deze film een buitengewoon intense aangelegenheid. Ik merk er nu wel eens over op dat het 'iets kleins in iets heel groots' is: het tot op de millimeter gereglementeerde leven aan boord, dat fysiek een zware wissel op de mensen trekt, de blikken die voortdurend op scherp staan, en het altijd mogelijke opduiken van een vijandelijke periscoop. Het was een film die direct in het teken stond van de deelname aan de oorlogsinspanningen.

Terug in Hollywood kreeg ik weer met Frank Capra en het Amerikaanse ministerie van oorlog te maken. Capra vertrouwde me de voorbereidingen toe van een film over Japan, die deel zou moeten gaan uitmaken van een serie met de titel *Why We Fight*. Ik zat in een ploeg met korporaal Carl Foreman en Helen van Dongen. We moesten samen het scenario schrijven en tegelijkertijd op zoek gaan naar actuele filmbeelden. Het was een vaste baan met een contract en een redelijk salaris, dat me - zij het nu niet direct op Hollywoodse wijze - in staat stelde in mijn onderhoud te voorzien. Het was een buitenkansje, een volmaakte combinatie van de vervulling van mijn materiële behoeften en mijn verlangen deel te nemen aan de actie. Het was het allereerste begin van 1943. In die tijd maakte John Ford *De Slag bij Midway* en John Huston zijn beroemde *Verslag over de Aleoeten*, dat een opmerkelijke documentaire over de oorlog is gebleven. Terzelfdertijd pasten de Franse filmers die naar Hollywood waren geëmigreerd, zich aan aan de eisen van de Amerikaanse filmproduktie. Jean Renais had net *L'Ètang tragique* voltooid, René Clair *Ma femme est une sorcière*, en Julien Duvivier *Six Destins*.

Mijn project over Japan - *Know Your Enemy Japan* - werd te eenzijdig bevonden. Ik klaagde er de Japanse keizer in aan, van wie ik vond dat hij een even grote oorlogsmisdadiger was als Hitler. Het

opperbevel, dat de zaken heel anders zag, wees het project af en adviseerde Capra verder van mijn diensten af te zien. In feite was dit een order en was Frank Capra gedwongen het hoofd te buigen. Het speet hem vreselijk.

'Tsja,' zei hij, 'zij zijn de baas. Wat ben je nu van plan?'

'Probeer een post voor me aan het front te krijgen, ik zou graag in Joegoslavië worden geparachuteerd en een film maken over de partizanen van Tito.'

De militairen van het opperbevel weigerden echter opnieuw. Ze lieten me behoorlijk in de kou staan. Mijn vriend Vladimir Pozner, zelf ook emigrant, had eveneens kennis gemaakt met deze in Hollywood heersende 'reserves'. Tot op dat moment had hij er zich zo goed en zo kwaad als het ging doorgeslagen. Hij was auteur en scenarioschrijver en corrigeerde manuscripten, maakte vertalingen en was een van de mensen die in de produktieketen van Hollywood de scenario's verder uitwerkte. Op een dag kwam hij me opzoeken en zei tegen me: 'Ik heb de mogelijkheid Greta Garbo een scenario voor te stellen. Wil je met me samenwerken?'

Ik zei ja en samen stortten we ons in het Garbo-avontuur. Eigenlijk meer een avontuurje, dat nergens toe leidde. Garbo was een geheimzinnige vrouw die zich verre hield van het rumoer van Hollywood. Ze was ontoegankelijk en had de reputatie moeilijk te overtuigen te zijn. Pozner kende haar vrouwelijke zaakgelastigde - Salka Viertel - heel goed en via haar had hij deze afspraak met Garbo weten te maken. We hadden haar overreed in een film te spelen die met de oorlog te maken had, een film over het verzet in Noorwegen, waarin zij de heldin zou zijn. Het project had als titel *Woman of the Sea* en Garbo speelde er de rol in van een vrouwelijke scheepskapitein die Noorse verzetsmensen naar Engeland bracht.

Ze zei ons: 'Ja, het is een goed idee, maar...' Ze aarzelde. Om haar helemaal te overtuigen probeerden we haar gevoelig te stemmen voor wat er op dat moment in Hollywood gaande was: 'Hier is iedereen aan het werk om de oorlog te winnen; kijkt u naar Chaplin met *De Dictator*, naar Fritz Lang met zijn *Beulen sterven ook* en naar William Wyler met *Mrs. Minniver*! U zou ook een dergelijke film moeten maken.'

Om ons te helpen maakte Salka Viertel haar er opmerkzaam op dat het ook voor haarzelf goed zou zijn het aanbod te accepteren. De laatste film van Garbo dateerde uit 1941 - *De Vrouw met de Twee Gezichten* van Cukor.

Het project verkeerde al in een vergevorderd stadium. We hadden

haar een eerste scenario van ongeveer honderd pagina's aangeboden, we hadden een producent - Lester Cowl - en we wisten vrijwel zeker dat we de moeilijkste stadia achter de rug hadden. Helaas had de grote Garbo, toen ze het contract moest ondertekenen, zich tot haar ambassadeur in Washington gewend om hem zijn mening te vragen. Ze had daar te maken gekregen met een oude, reactionaire Zweed, die haar direct had gewaarschuwd: 'Dit is een heel riskante zaak voor u,' had hij gezegd, 'het komt zelfs niet bij die lieden op dat de Duitsers de oorlog wel eens zouden kunnen winnen. Niet te geloven!'

Niet te geloven, inderdaad. Het was het einde van het jaar 1943 en sinds het begin van dat jaar waren de oorlogskansen drastisch gewijzigd. In februari was in Stalingrad door het Russische tegenoffensief het zesde leger van Von Paulus tot de capitulatie gedwongen. In de Stille Oceaan hadden de Amerikanen de slag bij Guadalcanal gewonnen en in het Middellandse Zeegebied had de ontscheping van de geallieerden op Sicilië de val van Mussolini en de overgave van de Italianen bewerkstelligd! Garbo hechtte echter geloof aan het verhaal van haar ambassadeur en was bang geworden. Ze liet ons weten dat ze niet aan de film mee zou werken. Dat was het einde van ons project. Pozner en ik waren eerder gekwetst dan teleurgesteld.

We schreven Greta Garbo een brief waarin we haar het volgende zeiden:

'... Het zal niet lang meer duren of de oorlog is afgelopen. Miljoenen mannen en vrouwen zullen dan weer vrij zijn. In eerste instantie zullen ze het erg druk hebben met het begraven van hun doden, en het voeden van hun kinderen, en dan zullen ze erachter komen wat er gebeurd is in een wereld die hen onwetend heeft gehouden. Ze zullen alles willen weten maar ze zullen niet alles accepteren. Ze zullen de films zien die tijdens de oorlog in Engeland en Rusland zijn gemaakt en ze zullen de werkelijkheid herkennen. Ze zullen ook de Technicolor-films uit Hollywood zien en ze zullen Hollywood herkennen. Dan zullen ze willen weten hoe de mensen die ze bewonderden en respecteerden zich tijdens de oorlog hebben gedragen. Ze zullen *De Dictator* zien en ze zullen weten dat Chaplin zich keurig heeft gedragen en nog steeds aan hun kant staat. Ze zullen zich afvragen wat Greto Garbo heeft gedaan. Op deze vraag zou het verhaal van Dagny het antwoord kunnen zijn. Dagny, die Française of Chinese, Spaanse of Poolse kan zijn. Dagny, die het symbool is van de miljoenen vrouwen die hebben gevochten en

zullen blijven vechten zodat hun kinderen in vrijheid zullen kunnen leven. Dagny, voor wie wij uw gezicht en uw stem willen hebben.

Het spijt ons verschrikkelijk dat u anders heeft beslist. Ook wij koesteren een grote bewondering voor Greta Garbo.'

Ik zat dus weer eens zonder werk, ik had geen plannen en voelde me zeer onthand. Ik had meer dan genoeg van Hollywood en had behoefte aan een verandering van atmosfeer. Maar waar kon ik heen? Zolang de oorlog duurde kon ik niets anders dan in de Verenigde Staten blijven en er in mijn onderhoud voorzien door de klusjes aan te nemen die zich van tijd tot tijd voordeden. Het waren maar lapmiddelen, maar ik voelde me zo tenminste niet helemaal van mijn vak afgesneden.

Wat het meer persoonlijke vlak betreft was de verhouding tussen Helen en mij trouwens steeds slechter geworden. Ik zat in Hollywood en zij in New York, en dat was niet helemaal zonder reden. Min of meer bewust voelde ik aan dat dit het einde van onze liefde was. Op een avond kwam ik op een party een vrouw tegen op wie ik verliefd werd. Marion Michelle was Amerikaanse. Ze was getrouwd maar stond op het punt te gaan scheiden. We vatten liefde voor elkaar op en kregen intens contact met elkaar. Marion had een spontaan en direct karakter en als al haar landgenoten had ze een ingeboren gevoel voor efficiency. Ik herinner me dat ik in de tijd dat we elkaar ontmoetten als technisch adviseur werkzaam was bij de film *The Story of G.I. Joe*, een film van William Wellman met Robert Mitchum. Ik had niet veel te doen en verdiende behoorlijk. Ik had er met Marion over gepraat en haar gezegd: 'Ik doe niets en toch verdien ik vijfhonderd dollar per week.' Meteen had ze geantwoord: 'Maar dat is niet genoeg, je kan wel duizend dollar per week verdienen!'

'Hoe bedoel je: ik kan duizend dollar verdienen?'

'Heel eenvoudig. Je komt niet op je werk opdagen, je gaat een paar dagen in de woestijn zitten en je telegrafeert ze dat je niet meer voor ze werkt als je geen duizend dollar per week krijgt.'

Voor mij was zo'n houding onvoorstelbaar. Als het misliep was ik mooi in de aap gelogeerd, maar Marion wilde hier niet van horen. Ze was ervan overtuigd dat het zou lukken. Ze had nog gezegd: 'Doe het maar. Je zult zien: dat is de manier om de mensen aan te pakken.'

Waarom zou ik het niet proberen? Ik had niet veel te verliezen. We namen een auto en gingen naar Palm Springs. We installeerden ons in een hotel en wachtten op het antwoord van de studio op

mijn ultimatum. Marion had gelijk: een paar dagen later ontving ik een laconiek telegram waarin me werd gemeld: '1000 dollar OK.'

Zo iemand was Marion: ze had een sterke wil en stroomde over van vitaliteit. Ze liet me delen in haar kracht op het moment dat ik dat echt nodig had. Vanaf die dag werd de verwijdering tussen Helen en mij een breuk.

Tien jaar lang hadden we samen gestreden en gewerkt. Helen was een buitengewoon talentvolle monteuse en sinds we Holland hadden verlaten, had ze meegewerkt aan de totstandkoming van al mijn films. Nadat ik van Germaine was gescheiden, was ik in Hollywood met Helen getrouwd en onze liefde had berust op een werkelijk delen van het leven: de hoop, de moeilijkheden, de desillusies, maar ook de successen en de vreugde. Ze had de wisselvalligheden van mijn avontuurlijke leven tussen New York, Spanje, China en Hollywood aanvaard en verdragen. In de loop van deze jaren was ze de zachte, trouwe en efficiënte vrouw geweest die iedere man in zijn leven hoopt te ontmoeten. Ik geloof dat Helen veel van me kon begrijpen en aanvaarden, maar zich afgewezen voelen en zien dat ik met een andere vrouw een leven wilde opbouwen, viel haar ondraaglijk. Ik stelde me dus op met de hardheid van iemand die besloten heeft het roer om te gooien. Haar lijden uitte zich in stilzwijgen en tranen. Ik was getuige van deze smart, ik sloot me af, zei geen woord, en was vastbesloten geen stap terug te doen. Ik herinner het me nog: in Hollywood, in een park, we zaten met zijn tweeën op een bank, zij wanhopig huilend en ik zo hard als een blok steen, maar een ding wensend: te verdwijnen, of dat zij zou verdwijnen, en ik haar nooit meer terug zou zien. Ik ging me nog laffer gedragen, ik vermeed het haar te ontmoeten, ik wilde - of durfde - haar niet meer te zien of te spreken. Dus belde ze me op en iedere keer sloot ik me sterker in mezelf op. We hadden een laatste telefoongesprek. Ze belde uit New York, ik zat in Californië. We werden door vijfduizend kilometer van elkaar gescheiden. Ik zei niets en Helen evenmin, ze had niet meer de kracht om te praten, alleen om te huilen. Ik weet niet meer wie van ons het eerst de hoorn op de haak hing. Wat doet het ertoe! Alles was afgelopen tussen ons.

Zo kwam er een eind aan de liefde tussen Helen en mij. Ze had het nooit ter sprake gebracht, maar ik vermoedde dat Helen een gezin wilde stichten, kinderen en een huis wilde hebben en een rustig leven wilde leiden. Het tegendeel van wat ik haar kon bieden. Ik leefde, heel egoïstisch, uitsluitend voor mijn films, ik had behoefte aan vrijheid, ik had er behoefte aan te gaan en staan waar

het me goeddacht, zonder me gebonden te voelen door een gezin of verantwoordelijkheden.

Het was nu negen jaar geleden dat ik in de Verenigde Staten was aangekomen. Niet eenmaal was de gedachte bij me opgekomen dat ik Amerikaans staatsburger zou kunnen worden. Wat had me hier eigenlijk van weerhouden? Ik heb er geen idee van, of het zou een oude reflex moeten zijn geweest die ervoor zorgde dat ik me Hollander voelde en dat ik het bleef. Per slot van rekening was Amerika een doodlopende weg geworden. Soms vraag ik me wel af wat er van me was geworden als bijvoorbeeld de film met Garbo, *The Woman of the Sea*, werkelijk was verwezenlijkt. Een braaf regisseur bij Paramount of Warner? Waarom niet? Zo iemand had ik ook kunnen worden. Maar de omstandigheden hadden anders beschikt. In enkele jaren had Amerika het me mogelijk gemaakt me te uiten. Ik was geslaagd in waar ik aan begonnen was, ik had een zekere mate van succes gehad en in dit open land, waar alles mogelijk was, had ik, hoewel Hollander en als communist gebrandmerkt, het tot voorzitter gebracht van de Vereniging van Amerikaanse Documentairefilmers.

Op dat moment ben ik zesenveertig jaar; ik voel me sterk, bereid om alles aan te pakken en vastbesloten voort te gaan op de weg die ik ben ingeslagen. Achter me liggen *Borinage, Spaanse Aarde* en *De 400 Miljoen*; daar ligt mijn weg. Helen kan niet de vrouw zijn in een zo geëngageerd leven, waarin het toeval de plaats van de zekerheid inneemt. Marion misschien wel? Net als ik houdt ze van reizen en ontmoetingen zonder zich af te vragen hoe de dag van morgen eruit zal zien en net als ik lijkt ze zich in een avontuur te kunnen storten zonder zich zorgen te maken over de risico's die dit met zich meebrengt.

Zo zie ik aan het eind van dat jaar 1944 mijn leven en zo maak ik mijn keus.

Eindnoten:

* Dust Bowl: droog gebied in het Middenwesten dat geteisterd wordt door hevige zandstormen

Sidney, 1946

Hierna komen Indonesië en *Indonesia Calling*. Van deze film, die uit het niets is ontstaan, of het moest de solidariteit van een handjevol mensen zijn, zeg ik dikwijls: 'Het is mijn tweede *Borinage*.' Het paradoxale hiervan is bovendien dat ik de Indonesische bodem nooit betreden heb. Ik zal nu een film maken die ik als een van de belangrijkste uit mijn loopbaan beschouw, de film die jarenlang richting aan mijn leven zal geven, over een land waarmee ik in directe zin nooit contact zal hebben. Het is een onontkoombaar lot. Indonesië is een abstractie gebleven, sinds de dagen dat ik als kind het zilverpapier van mijn chocoladerepen spaarde voor de koloniale werken van de paters franciscanen. Noch de vriend van mijn ouders, die me de inlanders als angstige apen voorstelde, noch de aardrijkskundeles op de HBS, waar de gekleurde kaart van Nederlandsch Indië kracht van wet bezat, brachten me dichter bij dat land waar iedere Nederlander fortuin kon maken. Hoe kon ik ontkomen aan dat noodlot dat de koloniën waren? In 1932 had ik, na Magnitogorsk, de kans gehad om naar Indonesië te gaan. De regering van Hare Majesteit had me dit recht echter ontzegd. Als 'communist en vriend van de Sovjets' was ik al verdacht en sindsdien was Indonesië niet meer in mijn blikveld verschenen.

Dertien jaar nadien, toen ik in Hollywood in een impasse was geraakt, stelde Nederland me voor de verantwoordelijkheid voor het Indonesische filmbedrijf op me te nemen. De geschiedenis maakte een wonderlijke draai. Gedurende de oorlogsjaren had mijn dialoog met Holland zich beperkt tot enkele tamelijk kortstondige contacten, in de loop waarvan beide partijen getracht hadden zich zo slim mogelijk op te stellen zonder fouten te maken. In 1940 zat ik in een vliegtuig boven Kansas City, toen ik hoorde dat de Duitse troepen Holland waren binnengetrokken. Voor mij was dat belangrijk, maar niet zo belangrijk dat ik alles in de steek zou laten om naar het oude continent terug te keren. Ik was trouw aan de lijn van de Partij en had geen teken van leven gegeven voor de Sovjetunie het oorlogstoneel betrad. Die dag had ik in een telegram aan de Nederlandse regering, die zich in Londen had teruggetrokken, gezegd: 'Ja, nu wil ik wel meedoen.' Ik had mijn diensten echter te laat aangeboden en de regering was niet op mijn aanbod ingegaan.

Sindsdien was de toestand zo gebleven, er heerste stilte, en die toestand kon nog lang zo voortduren.

In september 1944 zat ik in Hollywood, mijn blik al op Europa gericht in afwachting van het einde van de oorlog, toen ik een telegram uit San Francisco ontving. Het was afkomstig van de vice-gouverneur van Nederlands Indië, die me verzocht bij hem langs te komen. Dat deze man, die de regering van Hare Majesteit vertegenwoordigde, me wilde zien, was op zich al verbazingwekkend. In eerste instantie overwoog ik of ik al dan niet aan zijn uitnodiging gehoor zou geven. Niets verplichtte me hiertoe. Ik kon hem negeren zoals zij mij de drie voorgaande jaren hadden genegeerd. Maar het was eenvoudigweg niet mogelijk: het duel waarin ik tegenover Holland was komen te staan, duurde nu al te lang om de gelegenheid voorbij te laten gaan. Of het nu om een uitdaging of om iets anders ging, ik voelde dat ik niet anders kon doen dan antwoorden.

Vice-gouverneur Van der Plas was een erg beminnelijk, hoffelijk en welbespraakt man. Hij ontving me als een oude kennis en alsof het vanzelf sprak dat men dan de oude banden weer aanknoopte. Het vertoog dat hij afstak, liet niet na me te verbazen. Hij stelde me voor de *film commissioner* van de regering van Nederlands Indië te worden. *Film commissioner* was niet niets, het was een ministerspost of bijna een ministerspost. Ter motivering van zijn verzoek gebruikte de vice-gouverneur verbazingwekkende argumenten. ‘Ja,’ zei hij me, ‘nu de oorlog afloopt, begint er een nieuw stadium en wij hebben onzerzijds besloten Indonesië haar vrijheid te geven en in dat deel van de wereld met een schone lei te beginnen.’

Het was merkwaardige taal uit de mond van een vertegenwoordiger van Hare Majesteit. Ik vroeg hem zijn bedoelingen nader uiteen te zetten.

‘Kijk,’ antwoordde hij, ‘de oorlog heeft een heleboel veranderingen met zich meegebracht en we moeten ons aan de nieuwe omstandigheden aanpassen. Indonesië zal een democratische staat worden. Natuurlijk zijn de Indonesiërs daar nog niet helemaal klaar voor, maar we zullen ze helpen, we zullen met ze samenwerken, en om dit programma te verwezenlijken hebben we mensen als u nodig. Als *film commissioner* zult u de verantwoordelijkheid hebben voor de Indonesische film, zowel wat betreft informatieve als educatieve films. We denken dat u de juiste man op de juiste plaats zou zijn.’

Het was ongehoord maar ook vreselijk verleidelijk. Ik keek de

man tegenover me aan. Hij keek alsof hij het werkelijk meende. Toch kostte het me moeite geloof te hechten aan zijn voorstel. Waarom ik? Alsof hij en zijns gelijken op slag *Borinage* en *Nieuwe Gronden* vergeten waren. Ik moest begrijpen waarom ze juist mij moesten hebben. Ik stelde hem die vraag op de man af.

'Meneer Ivens,' antwoordde Van der Plas me, 'u bent wel een beetje onvriendelijk met Nederland omgesprongen, maar veel zaken zijn in de oorlog anders komen te liggen en we vinden nu dat u niet helemaal ongelijk hebt gehad. Het zou jammer zijn als we het zonder iemand als u zouden moeten stellen. Begrijpt u me?'

'Nou, niet helemaal,' zei ik, 'u weet heel goed wat voor soort mens ik ben, u kent mijn ideeën. Denkt u echt dat we met elkaar zouden kunnen samenwerken?'

'Ja, daar zijn we van overtuigd. We vechten toch al vier jaar tegen dezelfde vijand, we zullen de oorlog winnen, wij hebben ook zo onze socialisten en de Nederlandse jongeren oriënteren zich erg op links. Laten we zeggen dat Nederland er trots op zou zijn een Nederlander tot de zijnen te kunnen rekenen, die de reputatie heeft dat hij een van de beste documentairefilmers van dit moment is.'

Ik ging ermee akkoord *film commissioner* van de regering van Nederlands Indië te worden. Dat ik toehapte werd gedeeltelijk ingegeven door ijdelheid, natuurlijk, gedeeltelijk ook door opportunisme, maar vooral door het aanlokkelijke perspectief dat ik een ervaring zou opdoen waarbij de documentaire film het werktuig zou zijn en waarvan het Indonesische volk zou profiteren. Ik nam zodoende een risico en daarvan was ik me bewust. Om mijn positie te beveiligen liet ik een contract opstellen waar in een van de paragrafen werd vastgesteld dat ik films zou maken en mijn verantwoordelijkheden zou nakomen mits de bevrijding van Indonesië plaats zou vinden op basis van democratische regels en in wederzijds respect en gelijkheid tussen de Hollanders en de Indonesiërs. Deze formulering was in overeenstemming met het Atlantisch Handvest en werd zonder problemen geaccepteerd.

Twee maanden later steeg ik op van het vliegveld van San Francisco, richting Australië. Het eerste beeld dat ik van Australië kreeg, was dat van een tamelijk plat land dat ik ten onrechte voor woestijnachtig aanzag, waar de bomen een merkwaardige overeenkomst vertoonden met andere bomen, die ik ergens anders had gezien. Het waren echter palm- noch bananebomen, het waren Australische bomen. We waren in Brisbane, een rij barakken, die aan een spookstad deed denken die onder de bomen van het bos was opgetrok-

ken. De geallieerden hadden dit oude hoofdkwartier van generaal MacArthur aan de Hollanders gelaten, die daar zaten te wachten tot Indonesië bevrijd zou zijn. Een wonderlijke omgeving om weer contact te krijgen met mijn vaderland. Ik kon me er niet van weerhouden terug te denken aan mijn aankomst in Magnitogorsk, maar bij die barakken hield iedere vergelijking op. Het gezelschap vertoonde niet de minste overeenkomst met de stoottroepen van de Sovjet-pioniers. In Brisbane heerste - men moet dit natuurlijk wel in zijn juiste verhoudingen zien - luxe. Het kantine-eten, dat geserveerd werd door Indonesische bedienden, was overvloedig en verfijnd, men dronk er whisky en jenever van goede kwaliteit, en de mensen die er verbleven, waren bezweet noch vermoeid. Behalve de mensen van de regering - ministers en andere functionarissen, van wie ik er een was - zat iedereen er die in Indonesië ook maar iets in de melk te brokkelen had: mijnbouwonderzoekers, oliemensen, bankiers, exporteurs, zakenlieden en handelaren, allen hun blikken gericht op dat land dat hun tot dan toe zijn rijkdommen had geschonken maar waarvan ze als gevolg van de oorlog afgesneden waren geweest. De guldentekens stonden hun in de ogen en ze maakten nu al onderling ruzie. Over de vraag wie van hen als eerste het voorrecht zou hebben zich weer aan zijn zaken te kunnen gaan wijden.

Het kamp in Brisbane was een besloten wereldje. Al vanaf het eerste moment voelde ik me er slecht op mijn gemak. Toch werd ik door deze mensen geaccepteerd. Wat dachten ze eigenlijk over me? Ik was immers in dienst van de regering en het kon niet anders of ze dachten dat ik wijzer was geworden. Ik van mijn kant was bereid hen te verdragen zoals je een lichamelijk ongemak verdraagt, waarvan je weet dat het overgaat. Het was maar een fase en bovendien waren niet al die mensen geborneerde reactionairen. Velen van hen waren intelligente en gecultiveerde mensen, die verschillende talen spraken. 's Avonds, na het diner, zaten we te praten en wisselden we de ervaringen uit die we in de loop van die oorlogsjaren hadden opgedaan. Ze waren geïnteresseerd in wat ik hun over Spanje en China kon vertellen en zij vertelden me van hun kant over de Japanners en over Holland. Door deze met jenever besprenkelde confidenties konden we wat meer contact met elkaar krijgen, maar dit was maar schijn. Deze mensen dachten slechts aan hun ondernemingen, hun dividenden en hun kolonie, en er waren maar weinigen die zich in staat voelden een stap terug te doen en hun verdere leven in Holland te slijten.

Brisbane was een theater dat aan elkaar hing van de illusies. Na de chaos van de oorlog en het sluiten van het bondgenootschap tussen de Sovjetunie en de Westelijke mogendheden kon men in de veronderstelling leven dat nu de vrede was weergekeerd, het socialisme en het kapitalisme eindelijk een terrein zouden vinden waarop ontspanning mogelijk was. Een soort naïef optimisme leek, vooral onder mensen uit regeringskringen, de meningsverschillen uit te wissen of eraan voorbij te gaan. Van der Plas was een van deze optimisten. Hij was een mondain en praatgraag man en kon maar niet genoeg krijgen van zijn rol als legger van contacten. Ik kon er slecht tegen. Twee maal per week nodigde hij me bij zich thuis uit om mee te doen aan zijn Shakespeare-avonden. Hij was een hartstochtelijk liefhebber van het theater van Shakespeare en het was lastig je te onttrekken aan deze zich voortslepende avonden, tijdens welke op stuntelige wijze *Koning Lear* en *De Getemde Feeks* werden voorgedragen. Ieder had dan zijn eigen rol en voor mij, die zo slecht voordraagt, was het een waar corvee de replieken te geven die van me verwacht werden.

Zo verliep het kampleven in Brisbane. Een erg gemakkelijk leventje met toegewijde bedienden, vlekkeloos gestreken hemden, op vaste tijden opgediende diners en de onzekerheid wat er van deze koloniale maatschappij en mijzelf zou worden. Ik hield het er niet uit. Met het voorwendsel dat ik daar toch niets uitvoerde en zo snel mogelijk aan het werk wilde, vroeg ik overplaatsing aan naar Sydney, waar ik betere woon- en werkomstandigheden hoopte aan te treffen.

In Sydney begon het wachten op mijn vertrek naar Indonesië. Ik profiteerde hiervan door mijn werk voor te bereiden en een plan de campagne op te stellen.

Sydney was in die tijd een werkelijk internationaal wereldje, waar Engelsen, Canadezen, Amerikanen, Hollanders en natuurlijk Australiërs, allerlei slag mensen, journalisten, schrijvers, leraren - die door de oorlogsomstandigheden gedwongen waren daar te verblijven - zij aan zij leefden.

Marion Michelle voegde zich bij me en met zijn tweeën slaagden we er in enkele weken in een ploeg en een programma samen te stellen. Ik had een internationale ploeg opgebouwd: Catherine Duncan, een Australisch schrijfster en journaliste, John Taylor, een Canadese cameraman en documentairefilmer die met John Grierson had samengewerkt, en verder Australische, Nederlandse en Indonesische leerkrachten en journalisten. Terzelfder tijd stond ik in

contact met de belangrijkste vakbonden en de mensen van de Indonesische communistische Partij in ballingschap. Deze contacten, de keuze van mijn medewerkers alsmede mijn werkwijze, werden door de regeringsmensen die verantwoordelijk waren voor de afdeling voorlichting, bepaald niet welwillend gadegeslagen. Onze betrekkingen werden langzamerhand slechter zonder dat er ooit iets met zoveel woorden werd gezegd. De Nederlanders wantrouwden me en ik van mijn kant bleef op mijn hoede.

Indonesië vormde voor de Nederlandse kapitalisten een geweldige bron van winst. Een land met honderd miljoen inwoners en immense natuurlijke rijkdommen stond geheel ten dienste van een klein land met nauwelijks tien miljoen inwoners. De uitbuiting was volkomen, ze duurde al drie eeuwen en de geschiedenis van Holland, en de materiële voorspoed van dat land, waren uitsluitend het resultaat van deze uitbuiting. Als Holland zijn kolonie zou verliezen zou het weer dat minuscule Europese land worden met zijn tulpen, zijn koeien, zijn kaas, zijn windmolens en de herinnering aan zijn grootse verleden. Vanuit Sydney of Brisbane gezien was dit uitgesloten en het was duidelijk dat de regering pogingen in het werk zou stellen om dit gebied vast te houden.

In augustus waren de Japanners vrijwel verdreven en het waren de Indonesiërs zelf die hen hadden verslagen. Een eerste Hollands schip verliet Sydney met bestemming Batavia. Aan boord hiervan bevonden zich de gouverneur, de ministers en een eerste contingent militairen. Ik bleef achter. Het eerste schip werd door een tweede gevolgd en weer liet men me in afwachting van een hypothetisch vertrek aan mijn lot over. Op 17 augustus maakte de aankondiging van de staatsgreep van Soekarno, die de onafhankelijkheid had uitgeroepen, een eind aan de hoopvolle verwachtingen van de Hollanders. Ze waren woedend en ongerust en werden, dat moesten ze wel erkennen, met een serieus probleem geconfronteerd. Er was sprake van een politionele operatie, maar als ze niet energiek zouden reageren zou Indonesië verloren gaan; om uit deze impasse te komen was er niet zozeer een eenvoudige politionele operatie nodig alswel een echte koloniale veroveringstocht. Het gerucht nam iedere dag scherpere vormen aan: de Indonesiërs bereidden zich voor op het voeren van een bevrijdingsoorlog. In Sydney werd over niets anders gesproken. Iedereen zei: ‘Dat wordt hommeles,’ terwijl ik vanuit mijn raam getuige was van de geduldige opbouw van het Hollandse militaire apparaat.

Binnen enkele dagen was de haven van Sydney het verzamelpunt

geworden van de Nederlandse interventiemacht. De schepen, volgestouwd met oorlogs- en ander materieel, lagen te wachten op de order om onder stoom te gaan. In de stad koesterde niemand enige twijfel over de omvang van de crisis. Bij wijze van rechtvaardiging beweerden de woordvoerders van de Hollandse regering dat Soekarno niet meer was dan een door de Japanners geïnstalleerde marionet. Niemand liet zich echter een rad voor ogen draaien. De Indonesiërs profiteerden simpelweg van hun vertrek om de wapens op te nemen en hun verlangen naar onafhankelijkheid te onderstrepen. Het was echt oorlog en dit klopte logisch met de historische ontwikkeling. De internationale opinie keurde de interventie af en de Australiërs keken met lede ogen toe hoe de Hollanders hun land als strategische basis gebruikten.

De schone frasen van Van der Plas over democratie, gelijkheid van rechten en wederzijds respect van de volkeren waren betekenisloze dromen geworden. De koloniale werkelijkheid had een heel ander gezicht en het was een duidelijke zaak dat ik, als ik ooit op dat derde schip zou vertrekken, getuige van de herovering zou zijn. De regering voelde er niets voor dat ik hierbij zou zijn, ze wist dat ik mijn camera tegen haar zou keren om haar aan te klagen. Dit was de reden waarom me duidelijk was geworden dat ik nooit aan boord van dit derde schip zou gaan, noch aan boord van het volgende, noch aan boord van welk schip dan ook. De tijd van de illusies was nu voorbij, de tijd om beslissingen te nemen was aangebroken.

De maand september lag achter ons. Ik was ervan overtuigd dat de verstandhouding tussen de Hollanders die me zo lichtvaardig deze machtspositie hadden bezorgd en mij, die deze post op zo ondoordachte wijze had aanvaard, in een kritiek stadium was gekomen. Ik verkeerde in een hachelijk parket en moest uit deze val weg zien te komen voor hij voor mijn neus dicht zou slaan. Ik moest de eerste klap uitdelen en ik moest hard en raak slaan, als in een vechtpartij: één enkele klap die beslissend zou zijn. Ik besloot het contract waardoor ik aan de regering verbonden was op te zeggen en mijn aftreden aan te kondigen alsmede - met hun instemming - dat van alle mensen die met me samen hadden zullen werken. Ik had hier de middelen toe en vond dat ik in mijn recht stond. De verklaring moest een publieke verklaring zijn en veel opzien baren. De enige vorm die zich hiervoor leende was die van een internationale persconferentie in de loop waarvan de *film commissioner* van Nederlands Indië de journalisten op de hoogte zou brengen van zijn besluit om zijn functie op te geven en van de redenen waarom hij dit deed.

Op 20 oktober pleegde ik mijn staatsgreep. De persconferentie speelde zich af in de salons van een groot hotel in Sydney en de hele internationale pers was aanwezig: de *Times*, de *New York Times*, de *Washington Post*, de *Chicago Tribune*, niet minder dan ongeveer vijftig correspondenten uit de hele wereld. Ik zei hun:

'De huidige toestand in Indonesië maakt het me onmogelijk mijn werkzaamheden als *film commissioner* en producent van documentaire films volgens de voorwaarden zoals die in mijn contract staan omschreven voort te zetten. U heeft me indertijd verzocht dit werk op me te nemen met de in mijn contract als volgt geformuleerde doelstelling: "Bovendien wordt het van vitaal belang geacht - zowel voor de oorlogsinspanningen van de Verenigde Naties als voor het verzekeren van permanente vrede in de zuidelijke Pacific - dat in deze films getuigenis wordt afgelegd van de opbouw van het toekomstige Indonesië waarbij Nederlanders en Indonesiërs kunnen en moeten samenwerken op basis van volledige gelijkheid en wederzijds respect en waardering in dienst van de grote Westerse idealen van vrijheid en democratie." De idealen van vrijheid en democratie hebben hun beslag gekregen in het Atlantisch Handvest volgens hetwelk het recht van ieder volk wordt erkend de regeringsvorm te kiezen onder welke het zal leven en naar mijn mening heeft het volk van Indonesië het volste recht een realistische toepassing van het Handvest te verwachten teneinde zijn nationale onafhankelijkheid te verkrijgen. Ik kan de beloften die de Nederlandse regering het Indonesische volk heeft gedaan met betrekking tot het recht op zelfbeschikking niet rijmen met de houding die deze regering in de huidige situatie inneemt. Deze visie deel ik met democratische volkeren in de hele wereld. Als kunstenaar heb ik nimmer enig filmwerk gedaan dat tegen mijn principes en overtuigingen indruist en ik zal dit ook nimmer doen. Als Nederlands staatsburger geloof ik dat de grote democratische tradities van ons volk in Europa ook in het Verre Oosten dienen te worden toegepast. Het resultaat hiervan zou zijn dat er een wederzijdse verstandhouding mogelijk zou worden die zowel de belangen van Nederland als de nationale belangen van Indonesië zou dienen. Naar mijn mening kan de huidige opstelling van de regering van Nederlands Indië uitsluitend de belangen van een kleine groepering in Nederland dienen. Er staat me daarom geen andere weg open dan me met ingang van vandaag te beroepen op punt 9b in mijn contract met de regering van Nederlands Indië, waar wordt gesteld dat dit contract met inachtneming van een opzegtermijn van twee maanden kan worden ontbonden.

Een brief waarin het bovenstaande wordt bevestigd volgt.'

Nog voor ik klaar was met het voorlezen van mijn verklaring had al meer dan de helft van de correspondenten de zaal verlaten en zich op de telefoons gestort. De Hollanders waren woedend en gaven lucht aan hun woede. Dit was echter van geen enkel belang meer, het belangrijkste was gezegd en voor mij was hiermee de kous af. Ik was geen *film commissioner* meer, ik was weer Ivens, de documentarist, die kon denken en handelen zoals hij wenste. De gedachte dat ik de eerste klap had uitgedeeld, was een buitengewone opluchting. Ik had schoon schip gemaakt met mijn functie, rekening en verantwoording afgelegd en het materiaal teruggestuurd, ik zou voortaan kunnen gaan en staan waar ik wilde.

Meteen de volgende dag al uitten de Nederlanders hun verontwaardiging en gebetenheid in de kolommen van hun dagbladen. Het viel allemaal in heel weinig woorden samen te vatten. 'Ivens heeft verraad gepleegd. Hij hecht geen geloof meer aan het woord van de Vorstin.' De buitenlandse kranten waren realistischer. De kop op pagina een van de *New York Times* luidde: '*Dutch Government Official Resigns for Political Reasons*.' Ik vond het schitterend, ik was noch een verrader noch een querulant, maar iemand die om politieke redenen ontslag had genomen. Zo zag ik de zaak.

Na dit opzienbarende optreden had ik alle reden om te denken dat mijn Indonesische avontuur ten einde was. In feite was het pas begonnen. Minder dan twee weken later drukte ik, leunend uit het raam van mijn kamer dat op de haven uitzag, op de knop van mijn oude handcamera. Zonder het te vermoeden was ik begonnen aan het tweede bedrijf, aan een film van niets, zonder budget, zonder hulpmiddelen, bijna een amateurfilm, die echter zwaar zou gaan wegen, me zou achtervolgen en een Geus van me zou maken met wie Holland vijftien jaar lang niets van doen zou willen hebben. Deze film is *Indonesia Calling* (*Indonesië Roept*).

Indonesia Calling is me in veel opzichten dierbaar, maar als hij in mijn werk en in mijn hart een aparte plaats inneemt, komt dat omdat het voor alles een toevalsfilm is. Aan het eind van die novembermaand van 1945 was de enige vraag die Marion en ik onszelf stelden wat we met onze vrijheid zouden gaan doen. Terug naar de Verenigde Staten? Proberen terug te gaan naar Europa? In Australië blijven om daar te werken? Er was geen enkele duidelijkheid. Vanuit onze kamer zagen we de Nederlandse schepen voor anker liggen en iedere dag verwachtten we ze met hun lading wapens en munitie richting Java zee te zien kiezen. Ze bleven echter bewegingloos lig-

gen. Op een ochtend kwamen we erachter waarom: de Indonesische bemanningen weigerden dienst te doen. Ze waren in staking en de Hollanders zaten vast in de haven.

We begonnen met het maken van een paar opnamen van deze voor anker liggende schepen, en daarna gingen we naar de haven om de zeelieden te filmen die weigerden aan boord te gaan. Het waren niet meer dan journaalopnamen, die ik filmde met mijn hand-Kinamo en enkele stukken film die ik her en der bij elkaar had weten te grabbelen. Wat de staking betreft had het hierbij kunnen blijven en wat onze plannen betreft eveneens, maar tijdens de hierop volgende dagen hielden de Indonesische zeelieden het been stijf. Ze weigerden dienst te doen op de schepen die soldaten en materieel vervoerden dat bestemd was voor het onderdrukken van de opstand van hun broeders.

De Nederlanders waren in de val gelopen die ze zelf hadden opgesteld. Ze probeerden te onderhandelen met de vakbondsvertegenwoordigers in een poging deze te overtuigen, ze dreigden, pasten intimidatie toe, maar het hielp allemaal niets. Het stakingsparool bleef van kracht en werd voor honderd procent opgevolgd. We filmden de inleiding tot deze strijd zonder te weten dat deze zich verder zou ontwikkelen en dat het steeds groeiende aantal opnamen dat we maakten uiteindelijk een film zou opleveren. Meteen de eerste dagen werd het al moeilijk op de kaden te komen en er met een camera in je hand rond te lopen. De Australische politie en de Nederlandse patrouilles achtervolgden ons met hun blijken van liefdevolle aandacht en net als in de heroïsche dagen in de Borinage werden we gedwongen tot een kat-en-muis-spel.

Toen ze niet in staat bleken de staking van de Indonesiërs te breken, wendden de Nederlanders zich tot de *trade unions* van de Australische havenarbeiders in de hoop daar meer begrijpende gesprekspartners te vinden. Inderdaad antwoordden de Australiërs: ‘Akkoord, we varen uw schepen naar Batavia, maar op één voorwaarde: dat u geen wapens of munitie vervoert.’

De Nederlanders bezwoeren met de hand op het hart dat ze niets van dat soort zaken vervoerden, dat alle kisten aan boord afkomstig waren van het Rode Kruis, dat wil zeggen dat ze levensmiddelen en medicamenten bevatten. ‘Uitstekend, laten we dan maar eens gaan kijken,’ antwoordden de Australische havenarbeiders. Ze openden de kisten met het Rode Kruis: er zat niets anders in dan geweren, patronen, granaten en meer van dergelijke medicamenten. Ik was er getuige van en filmde deze scène. De Australiërs konden veel

hebben van de Nederlanders, maar deze kistenaffaire was de druppel die de emmer deed overlopen. Ze vatten het slecht op dat ze voor idioot werden aangezien en de Australische zeelieden en havenarbeiders gingen op hun beurt in staking. Door deze ontwikkeling kreeg het materiaal dat ik tot dan toe had gefilmd een nieuwe dimensie. We moesten doorgaan. Catherine Duncan voegde zich bij ons om van dag tot dag commentaar te schrijven, alsof het een journaal betrof, en The Australian Waterside Union werd de producent van wat een collectieve film aan het worden was over een staking waarvan de repercussies niet te voorzien vielen.

Hollanders zijn hardnekkige lieden. Ze gingen bij de Maleisische zeelieden langs, die weigerden, bij de Chinese zeelieden, die op hun beurt weigerden, enzovoort, tot de veertien vakbonden in Sydney, die vijf nationaliteiten vertegenwoordigden, hun de een na de ander de deur voor hun neus hadden dichtgeslagen. Binnen enkele weken was de staking van de Indonesische zeelieden uitgegroeid tot een internationale beweging van solidariteit met het Indonesische volk. De Nederlanders waren razend en slaagden er uiteindelijk met een combinatie van beloften, leugens en dreigementen in een contingent Indiase zeelieden op doortocht - zeelieden die geen vakbond hadden en geen informatie kregen over wat er zich afspeelde - te ‘overtuigen’ aan boord van de schepen te gaan. Als dieven in de nacht scheepten de Indiase zeelieden zich in. Het was weliswaar geen eervolle maar wel een doeltreffende manoeuvre. De volgende dag lichtte het eerste schip het anker en verliet de haven van Sydney.

Het verrassingseffect was totaal. De in allerijl gewaarschuwde zeelieden en havenarbeiders keken woedend toe hoe het Nederlandse schip wegvoer. Iedereen dacht: ‘Die smeerlappen, ze hebben ons toch te pakken, het is gebeurd met ons stakingsfront.’ Maar ja, als er nog iets geprobeerd kon worden, dan moest dat ook geprobeerd worden. Onder de Australische vakbondsfunctionarissen was een man met wie ik bevriend zou raken. Hij heette Jim Healy. Hij was van Ierse afkomst en had een natuurlijke kracht, heel direct en heel zuiver. Er bestond bij hem geen enkele afstand tussen wat hij dacht en zei en hij handelde zonder enige andere overweging dan zijn behoefte aan waarheid. Healy had de leiding van de staking op zich genomen. Die ochtend had hij een van zijn mensen bij me langs gestuurd met het consigne: ‘Joris, pak je camera's en kom bij ons op de kade.’

We stapten aan boord van een motorsloep, één vertegenwoordi-

ger van iedere vakbond, een Indiër met een megafoon, een cameraman, alles bij elkaar waren we met een tiental mensen, en we zetten de achtervolging van het Nederlandse schip in. Het was onze laatste kans. Toen we ons ter hoogte van het schip bevonden brachten we de sloep er zo dicht mogelijk bij en de Indiër begon door zijn megafoon te schreeuwen: 'Indiase zeelieden, vervoer geen wapens of munitie naar Indonesië. Hou op met dit werk! Leg de machines stil! De Indonesische vrijheidsstrijd is ook jullie strijd! Doe hetzelfde als de Australische arbeiders! Boycot de Hollandse schepen!'

Vanuit ons bootje zagen we hoe de Indiërs zich op de dekken verzamelden. Ze luisterden naar ons, verbaasd. Enkelen van hen discussieerden met elkaar, maar niemand antwoordde ons en het schip vervolgde kalm zijn weg. Een van ons zei: 'Harder! Ze verstaan ons niet!' en de Indiër begon weer te schreeuwen: 'Broeders, kies onze kant! De strijd van Indonesië is ook jullie strijd! Leg de machines stil! Breng het schip terug naar de haven!'

We werden heen en weer geslingerd in het bootje, we waren doornat, onze omroeper kon geen woord meer uitbrengen; we waren uitgeput, verontwaardigd en diep teleurgesteld. Wat had het voor zin om vol te houden, we hadden verloren en dat moesten we onder ogen zien. We maakten rechtsomkeert en lieten het schip, dat zijn tocht voortzette, achter.

Enkele uren later werd ik opgebeld door de vakbond. 'Joris, haast je, neem je camera mee en kom naar de haven, er is nieuws.'

'Wat is er aan de hand?'

'Ze komen terug.'

Terwijl wij in de mening verkeerden dat alles verloren was, hadden de Indiërs de machines stilgelegd en de officieren gedwongen naar Sydney terug te keren. Ik kwam, samen met Marion, juist op tijd om de terugkeer van de Indiase bemanning en de binnenkomst van het Hollandse schip in de haven de filmen. Onder de stakers heerste een uitgelaten stemming. Ze waren niet zo'n beetje trots dat ze een actie, waarin vijf naties, om niet te zeggen vijf rassen, in volledige solidariteit zij aan zij hadden gestreden tegen het nieuwe kolonialisme en een onafhankelijkheidsbeweging in staat hadden gesteld zich vrij te uiten, tot een goed einde hadden gebracht.

In *Indonesia Calling* ziet men het verhaal van deze strijd van dag tot dag uitgebeeld. Het is de zuinigste film die ik ooit heb gemaakt - dertig minuten rushes voor een eindmontage van twintig minuten - maar hij benadert de werkelijkheid van dat moment zeer dicht. Het was de eerste keer dat ik een film maakte die ik noch

voorzien noch voorbereid en, kan ik wel zeggen, bijna niet gewild had. *Indonesia Calling* was mijns ondanks ontstaan, onder de druk van de gebeurtenissen, in samenwerking met de Indonesische activisten, havenarbeiders en zeelieden, journalisten en studenten die de schaarste aan materiaal hadden gecompenseerd met hun enthousiasme, hun vasthoudendheid en hun inventiviteit.

Marion Michelle was een opmerkelijke cameravrouw gebleken en had, met haar vermogen om zich door moeilijke omstandigheden heen te slaan en haar onverschrokkenheid, kans gezien heel wat noodsituaties op te lossen. Tijdens de montage leek ik wel gek. Ik was eraan gewend geraakt om kilometers film op te nemen en zag niet hoe ik met die paar rushes een film zou kunnen maken, hoe sober ook. Murph, de geluidsman die me zijn studio had geleend, was het volkomen met me eens. Hij zei me: 'Joris, als jij kans ziet uit dit materiaal een film van twee rollen samen te stellen zou het mij lukken op de binnenplaats van mijn huis *Ben Hur* opnieuw op te nemen.' Toch kregen we het voor elkaar.

Naarmate de montage vorderde, vond het commentaar van Catherine Duncan zijn plaats en onmerkbaar raakten de woorden en de beelden onverbrekelijk met elkaar verbonden. Een jonge cartoontekenaar maakte voor mijn ogen een geestig tekeningetje dat ik direct filmde, op de hoek van een cafétafel. Peter Finch, een jonge toneelspeler, sprak het commentaar in en Murph verzorgde de mixage. Iedereen was bezeten van goede wil. Schaarste aan middelen kan soms een stimulans worden. Als men van alle hulpmiddelen verstoken is, bedenkt men steeds weer nieuwe dingen en vindt men uiteindelijk oplossingen. Zo is het ook gegaan met *Indonesia Calling*.

Tenslotte ging ook de vermoeidheid een woordje meespelen. Mijn gezondheid ging plotseling achteruit en de astma kwam me weer kwellen. Ik verborg het. Gedurende de laatste dagen van de afwerking kwam een verpleegster me injecties geven zonder dat iemand in mijn omgeving daar een vermoeden van had. Iedere drie uur een injectie om de benauwdheid te verlichten en me te helpen ademen.

Het was de weerslag van een spanning die zich al een jaar had opgestapeld. Ik dacht te dikwijls aan wat er wat Indonesië betrof verloren was gegaan. Niet alleen de film over hun bevrijding, maar ook het programma dat ik met de ploeg die ik om me heen had verzameld, had opgesteld. Een programma voor vijf of zes jaar dat ten doel had de Indonesiërs te helpen zich te ontworstelen aan de staat van onderontwikkeling waarin het kolonialisme hen op alle

gebieden gehouden had: analfabetisme, ondervoeding, slechte huisvesting, culturele achterlijkheid... Alles was verloren en ik hield er een verbitterdheid aan over waarvan de gevolgen niet mis zouden zijn.

Toen de film voltooid was, had ik geen enkele reden meer om weerstand te bieden aan de druk die me dag en nacht achtervolgde. De astma-aanval kreeg de overhand en vloerde me. Van het begin af aan werd ik slecht verzorgd. Een oude kwakzalver wist, toen hij zag in welke toestand ik verkeerde, niets anders te decreteren dan: 'Hij heeft een shockbehandeling nodig.' Hij zette me op een balkon in de kou en in plaats van te verbeteren verslechterde mijn toestand. Ik werd met de dag grijzer, ik werd van binnenuit vergiftigd, ik kreeg geen zuurstof, en het werd duidelijk dat mijn gezondheidstoestand van kritisch dramatisch werd. Marion Michelle, Catherine Duncan en mijn Indonesische vrienden haalden er een andere arts bij. Toen deze arriveerde lag ik in coma. Hij liet een ambulance komen en men vervoerde me onder een zuurstoftent naar het ziekenhuis. Maar dit was niet het belangrijkste. Toen ik eenmaal buiten gevaar was, probeerde deze man een nieuwe dimensie te geven aan de verhouding tussen mij en mijn ziekte. Hij zei me: 'Er is bijna niets aan te doen, u moet zelf uw adem terugvinden, hem onder controle houden en het juiste ritme vinden. Dat kan niemand voor u doen, ook ik niet.'

Ik begreep wat die man wilde zeggen, ik concentreerde me op mijn ademhaling en tegelijkertijd spande ik me in om mijn angst in toom te houden en de smaak van het leven weer te pakken te krijgen. Ik had redenen te over om te willen leven: mijn liefde voor Marion, de voortgang van de strijd waar ik me in had gestort, de film, en bovendien dat diepe en onbewuste verlangen om door te leven. Ik was nog geen vijftig jaar oud.

Toen de aanval in hevigheid afnam, kon ik het ziekenhuis verlaten en ging ik met Marion naar het Blue Mountain-gebied om verder op krachten te komen.

Daar ging het gevecht door. Geen baas zijn over je ademhaling is een nachtmerrie. Wekenlang - ik herinner het me nog precies - loop ik te hijgen en klamp ik me vast aan het enige dat me nog rest: mijn wil om te leven, om een teug adem te scheppen en dan weer een en dan weer een. Om van mijn stoel naar het toilet te komen kost me een eeuwigheid, een kwartier, misschien wel twintig minuten. Voor de weg terug geldt hetzelfde. Ik ben net een oude man, ik heb een beeld van mezelf als een alpinist wiens krachten het begeven, die

boven het niets hangt, ik grijp me vast aan het touw en doe mijn ogen dicht. Op dat soort momenten is er geen sprake van heroïek, iedere zieke doet hetzelfde, hij doorkruist zijn woestijn zonder te weten of hij er ooit het einde van zal zien. Ik begrijp dat sommigen in deze omstandigheden gaan bidden, dat anderen gaan wensen dat het maar afgelopen mag zijn. Lichamelijk lijden valt niet te delen.

We wonen in een heel eenvoudig huisje, een berghut bijna. Om ons heen is het landschap van de Blue Mountains schitterend, uitgestrekt, wild, en zo anders dan de vertrouwde landschappen in Europa. De vegetatie is vreemd, de kangoeroes zijn vreemd, en ook de hemel, die zo hoog lijkt en waarin ik avond aan avond een sterrenbeeld probeer te vinden dat me bekend voorkomt, maar ik ben in Australië en boven me schittert het Zuiderkruis.

Vier maanden eenzaamheid, met lange wandelingen, alleen of met Marion. De bewonderenswaardige en geduldige Marion, die me verzorgt, me beschermt, me steunt. Op zaterdag en zondag komen er vrienden uit Sydney voor het weekend. Tweehonderd kilometer. Een merkwaardig huis hebben we, aan de rand van een afgrond. Op dagen dat het erg waait, kraakt en schudt het, net als in *Goldrush*, onder de rukwinden. Een verontrustende sensatie. Enkelen van onze vrienden geven er de voorkeur aan zich onder het uiten van verontschuldigingen terug te trekken. Voor de eerste keer in mijn leven heb ik een kat die bij mij in de buurt leeft. Ik ben dat niet gewend, en als ik een aanval krijg die heviger is dan de andere, voelt hij dat ik behoefte heb aan warmte en rolt zich tot een bal op mijn borst.

Tijdens onze laatste weken in de Blue Mountains had ik de tijd om eens goed na te denken en al heel snel wist ik wat ik wilde: terug naar Europa. Na de actie, na de film had Australië voor me afgedaan. Toch had ik er wel kunnen blijven wonen. Ik had er een paar goede vrienden, maar het was werkelijk het einde van de wereld en alleen het idee al dat ik zo ver van Europa zou zitten, afgesneden van alle intellectuele en artistieke mogelijkheden van Londen, Parijs of Amsterdam joeg me de rillingen over het lijf.

Maar hoe kon ik terug? In Sydney stonden iedere ochtend lange rijen wachtenden voor de kantoren van de scheepvaartondernemingen. Om langs deze rijen te komen had je een bewijs van voorrang nodig, een missie, een motief, hoe noem je zoiets? Er was geen sprake van dat ik de Nederlandse regering zou vragen me te repatriëren. Ik schreef mijn vrienden in Frankrijk, en een paar weken later kreeg ik een telegram van Jean Painlevé,* die me uitnodigde naar Frankrijk

te komen om er een wetenschappelijke film te maken. De uitnodiging van Painlevé was alleen een voorwendsel om me uit Australië weg te krijgen.

Bij de Franse ambassade kreeg ik zonder moeite twee plaatsen op een vrachtboot die naar Londen zou vertrekken. Het was in Melbourne, een oude schuit vol met Italiaanse krijgsgevangenen die gerepatrieerd werden en merkwaardig genoeg speelde zich op dit schip het laatste bedrijf van *Indonesia Calling* af.

Een paar uur na ons vertrek, tussen Sydney en Melbourne, hoorde ik bijna toevallig een radiobericht. Het was Radio Vrij Indonesië, en het bericht luidde: 'Het Indonesische volk, dat strijdt voor zijn onafhankelijkheid, dankt de Australische vakbonden en havenarbeiders die ons een film hebben doen toekomen over de staking in Sydney.' Het was fantastisch! Sinds de film voltooid was, had ik geen enkel nieuws ontvangen over wat er was gebeurd met de kopieën die ik naar Indonesië had gestuurd. In eerste instantie was *Indonesia Calling* in Australië vertoond. Aanvankelijk werd hij verboden door de censuur. Vervolgens waren de Australiërs op hun besluit teruggekomen. De afloop van een debat in het parlement was geweest dat ze toestemming hadden gegeven voor distributie van de film in hun werelddeel, maar dat ze de uitvoer ervan hadden verboden. Om te zorgen dat hij toch in Indonesië zou komen had ik er twee zestien-millimeterkopieën in het Maleis van gemaakt. En die had ik, net als in een spionageroman, toevertrouwd aan een Australische vriend, een piloot die heen en weer vloog tussen Sydney en Singapore, en die ze aan een Indonesische verbindingsman zou overhandigen. Vanuit Singapore had de film per vissersboot de Nederlandse blokkade doorbroken. Sindsdien hadden we geen enkel bericht ontvangen en we dachten dat de kopieën verloren waren gegaan. En plotseling, op het moment dat ik Australië verliet, hoorde ik dat bericht, dat direct van Java afkomstig was, waarin de mensen die eraan hadden meegewerkt werden bedankt. De omroeper voegde hier nog aan toe; '*Indonesia Calling* wordt iedere dag in onze dorpen vertoond.'

Mijn Indonesische vrienden hebben het me later als volgt verteld: *Indonesia Calling* speelde een directe rol in de strijd voor de onafhankelijkheid. Maanden achtereen gingen Indonesische verzetslieden iedere avond naar de dorpen, waar ze de film draaiden. Iedere keer realiseerden vijftig of honderd mensen zich dat ze, in tegenstelling tot hetgeen de Nederlandse propaganda keer op keer herhaalde, niet geïsoleerd waren en niet in de steek werden gelaten

door de internationale opinie. Want de Nederlanders zaten er toen nog, stevig genesteld, en ze deden alles wat in hun vermogen lag om het bevrijdingsleger te ontmoedigen en van het Indonesische volk af te snijden. Hun belangrijkste argument luidde: 'Jullie hebben verloren. Niemand interesseert zich voor jullie, jullie zijn geïsoleerd en Soekarno danst naar de pijpen van de Japanners. Leg je wapens neer en kom ons helpen bij het opbouwen van het Indonesië van morgen.'

Zo had, terwijl ik in mijn berghut in de Blue Mountains weer leerde ademhalen, *Indonesia Calling*, dat filmpje dat van eindjes materiaal in elkaar was geknutseld, zijn weg gevonden. Ik heb in mijn leven wel eens gezegd dat de 'camera een wapen is'; *Indonesia Calling* is hier het perfecte voorbeeld van. Voor de Indonesiërs was hij het bewijs dat de Nederlanders tegen hen logen. Zeker: de staking in Sydney vormde slechts een episode in het verhaal, maar door de lange duur ervan, door haar breedheid en door de eenheid die de stakers tentoon spreidden, en vooral door haar ontknoping, getuigde ze van de solidariteit van zulke uiteenlopende mensen als Chinezen, Australiërs, Maleiërs en Indiërs. Niets was van wezenlijker belang voor een volk dat voor zijn onafhankelijkheid streed.

Door dit radiobericht werd ik meteen wakkergeschud. Ik vergat mijn vermoeidheid en besloot in dit deel van de wereld te blijven. De overtocht van Sydney naar Melbourne duurde iets meer dan twee dagen. Ik liet mijn bagage uit het ruim halen en telegrafeerde mijn Indonesische vrienden om hun mijn diensten aan te bieden. Marion stemde hiermee in en we begonnen plannen te maken. Leven met de Indonesiërs, getuigen tegen het kolonialisme, waarom niet? We waren vastbesloten de sprong in het diepe te wagen. Het zou echter anders lopen. In Melbourne oordeelden de Indonesische kameraden dat we geen risico's mochten nemen. 'Je bent nog vermoeid en we hebben nog lang niet gewonnen,' zeiden ze me en nogmaals zag ik Java in de verte verdwijnen. Het is een teken van het lot, ik zal sterven zonder Indonesië gezien te hebben.

Toch had *Indonesia Calling* een enorme weerslag op mijn leven en ik zou nog jarenlang de gevolgen ervan te verduren hebben. Daar gaf ik me al meteen bij mijn terugkeer in Europa rekenschap van. Na een kort verblijf in Londen, waar ik de film voor enkele cineasten vertoonde, ging ik naar Amsterdam. Marion vergezelde me. Ik was er sinds 1938, bijna tien jaar daarvoor, niet meer geweest; in die tussentijd was mijn vader overleden. Een overlijden dat in overeenstemming was met de laatste jaren van zijn leven. Hij was niet door

de bombardementen gedood maar gestorven als gevolg van wanhoop en demoralisering. Hij was langzaam uitgedoofd en had zijn gezin weinig nagelaten. Om het hoofd boven water te houden had hij Capi verkocht, zelfs de naam. In Amsterdam, Den Haag en andere belangrijke Nederlandse steden kan men nu de winkels zien van de keten Capi-Foto. Wie weet nu nog dat Capi oorspronkelijk voor Cornelis Adrianus Petrus Ivens stond? Afgezien van mijn twee zusters, Thea en Coba, en mij niemand, zoveel is zeker. Van de opbrengst van deze verkoop was vrijwel niets overgebleven, een bescheiden pensioen voor mijn moeder en dat was geloof ik alles. Mijn jongere broer Hans had zich met de liquidatie belast.

Ik ging naar Nijmegen. Ik bleef er nauwelijks een dag, net lang genoeg om mijn moeder te zien, haar te omhelzen en een beetje te praten. Net genoeg om met mijn vingertoppen mijn herinneringen te beroeren en me ervan af te wenden. Mijn moeder verkeerde in goede gezondheid, ze was een beetje moe in haar benen, maar ze had nog altijd een zeer levendige geest. We spraken maar weinig over mijn vader en ik respecteerde haar discretie. Ik voelde heel goed dat dit overlijden in zekere zin een bevrijding voor haar was geweest. Haar hele leven was mijn moeder door mijn vader overheerst geweest, had ze zich tegenover hem weggecijferd en haar leven in dienst van hem gesteld. Soms, dat herinnerde ik me heel goed, hadden er botsingen plaatsgevonden, had ik een geïrriteerd gebaar gezien, een stemverheffing gehoord, maar in dergelijke gevallen hadden mijn ouders zich weten te beheersen. Een merkwaardige sfeer in huis, die ik soms in bepaalde negentiende-eeuwse romans terugvond. Wij waren beschermd, en zij ook. Ik heb mijn vader of mijn moeder nooit getutoyeerd, het was altijd ‘u’, het Hollandse u, dat op distantie duidt en een gebaar van tederheid zo onwaarschijnlijk maakt.

Ik kon niet lang in Nederland blijven. In Amsterdam was ik de paria, de verrader. Met mijn aftreden had ik de Koningin gebruskeerd, met *Indonesia Calling* had ik mijn land verraden. Ik werd van alle kanten aangevallen en belasterd. Zelfs de Nederlandse communistische Partij was het niet met me eens. Voor hen was ik niet meer dan een avonturier, terwijl ik in de ogen van de anderen, de bourgeois, een bandiet was die geld van de staat had gepikt en regeringsmateriaal had gebruikt om zijn smerige werk te doen. In Hollandse burgerogen was iets slechters niet denkbaar. Het was niet waar, natuurlijk, maar het werd geschreven, gelezen en geloofd.

Mijn moeder geloofde deze beschuldigingen niet. Ze had me haar

vertrouwen geschonken en bleef me dat geven volgens het principe: ‘Als mijn zoon dat allemaal heeft gedaan dan heeft hij dat gedaan omdat hij dacht dat het goed was.’ Niets had haar van mening kunnen doen veranderen. Toch ontbrak het niet aan argumenten. De journalisten gaven zich, in hun begeerte me in diskrediet te brengen, over aan ongelooflijk gegoochel met feiten. Toen ik bijvoorbeeld nog in functie was als *film commissioner* verdiende ik een salaris van honderdvijfenzeventig dollar per week. Dat was redelijk betaald maar niet meer dan dat, en het kwam de journalisten die me wilden aanvallen niet zo goed uit. Dus schreven ze dat ik geen honderdvijfenzeventig dollar verdiende, maar hondervijfenzeventig pond sterling. Het pond sterling was in die tijd zeven dollar waard, dus hadden ze mijn salaris zeven maal zo hoog gemaakt als het in werkelijkheid was geweest. Het was een vergissing die in een campagne om iemand door het slijk te halen goud waard was.

De last van *Indonesia Calling* drukte zwaar op mijn schouders, maar dat was nu eenmaal een aspect van de strijd waarbij ik betrokken was. Ik had voor Indonesië en tegen Nederland gekozen, maar dat stemde overeen met mijn ideeën over wat juist was. In de loop van driehonderd jaar kolonialisme hadden de Hollanders veel meer kwaad aangericht dan ze mij ooit voor de voeten zouden kunnen werpen.

Toch had ik in Nederland kunnen blijven, in een hoek kunnen wegduiken en hopen dat men me in afwachting van betere tijden zou vergeten. Maar dat was zelfmoord geweest. Ik had een vriend, Jef Last, een schrijver, die tijdens de oorlog in Spanje partij had gekozen en dienst had gedaan in het republikeinse leger. Toen hij was teruggekeerd, had de Nederlandse regering zijn paspoort in beslag genomen en hem beroofd van zijn burgerrechten. Jef Last was ertoe veroordeeld jaren in Holland te leven zonder het land uit te kunnen. Een dergelijk bestaan - als gevangene in mijn eigen land leven, of liever gezegd overleven - wilde ik niet. Ik vertrok liever en redde me zo goed ik kon.

In Parijs, waar ik mijn vrienden weer trof, was de toestand verward. Het was het Frankrijk van na de oorlog, een land dat vier jaar lang in tweeën gehakt was geweest en dat nu probeerde de breuk weer te helen.

Londen, Amsterdam, Parijs. Ik zocht mijn plaats, een plaats waar ik kon gaan wonen en kon werken. Precies op dat moment kreeg ik een oproep uit Tsjechoslowakije. Een man, die ik voor de oorlog had gekend, een criticus, was de jonge chef van de Tsjechische film

geworden. Hij heette Libomir Linhart en zijn oproep luidde: ‘Kom bij ons werken. We staan hier voor grote taken.’ Het was het begin van een emigratie die jaren zou duren.

Eindnoten:

* Painlevé, Jean: oprichter van de wetenschappelijke Franse cinema. Heeft talrijke documentaires vervaardigd

Praag, Warschau, Berlijn, 1947-1956

Ik was het vergeten, of bijna vergeten: ik was al eens in Tsjechoslowakije geweest. In 1932-1933, op het moment dat ik *Philips-Radio* maakte. Bata, de grote baas van de industriële schoenmakerij, had contact opgenomen met Capi om een film over zijn onderneming te laten maken.

De lijn die door mijn leven loopt is bij tijd en wijle erg duidelijk. Ik was op de uitnodiging ingegaan maar al heel snel had ik geweigerd de film te maken. Desalniettemin had de Bata-fabriek indruk op me gemaakt. Het was een erg geavanceerde fabriek waar de mechanisering en de sociale verworvenheden voor die tijd erg ver ontwikkeld waren. Afgezien van deze uiterlijkheden hadden de matige kwaliteit van de produktie en het paternalisme van Bata me echter diep teleurgesteld. Bata was een van die industriëlen die zich volledig met hun bedrijf identificeren, hij leefde slechts voor zijn schoenen en zijn denkwijze riekte naar goedkoop leer. Hij was een man met een Januskop, bepaalde kanten van hem waren fascinerend, andere ondraaglijk. Bata was er altijd als het nodig was, hij werkte vijftien tot achttien uur per dag en zijn werkkamer verplaatste zich als een lift door het hele gebouw. Wanneer een bepaalde afdeling blijk gaf van slecht functioneren nam hij met zijn jonge en agressieve assistenten zijn intrek op de betreffende verdieping tot de situatie weer aan zijn wensen beantwoordde. Dit was de spectaculaire kant, maar de werkelijkheid was, van dichterbij bekeken, minder aanlokkelijk. Bata buitte zijn personeel schaamteloos uit. Hij recruteerde de arbeiders en arbeidsters voor zijn bedrijven op grote schaal uit de jongeren in de omgeving. Hij ronselde heel jonge meisjes die hij de laan uit stuurde als ze te veeleisend werden. Bij hem nam winst de plaats van moraal in. In dat opzicht had hij niets origineels. Binnen enkele dagen was dit probleem tot me doorgedrongen en had ik geweigerd een loflied op zijn bedrijf te zingen. De reis naar Tsjechoslowakije had uiteindelijk niets belangwekkenders opgeleverd dan dat ik Praag had ontdekt en enkele interessante mensen had ontmoet, onder wie Libomir Linhart.

Vijftien jaar later vind ik de charme terug van een stad die op het eerste gezicht onveranderd is in een wereld die op haar kop staat. Libomir Linhart is niet meer de jonge progressieve journalist

en filmcriticus die ik in 1932 had leren kennen. Hij is een Partijman geworden en is verantwoordelijk voor de organisatie en leiding van de jonge Tsjechische cinema. Bij mijn aankomst heb ik geen idee welk voorstel hij me zal doen, maar ik koester geen enkele twijfel met betrekking tot het belang van hetgeen zich in Tsjechoslowakije moet afspelen. Ik ben opgetogen dat ik me in een land bevind dat door het Rode Leger is bevrijd en waar de communisten bij de verkiezingen na de bevrijding van 1946 de meerderheid hebben behaald.

Al tien jaar ben ik nauw bij de gang van de geschiedenis betrokken. Terwijl ik de wereld afreisde met mijn camera leerde ik het belang van de grote gebeurtenissen overzien en dit idee werd met het verstrijken van de jaren bevestigd. Ik werd me bewust van het belang van mijn getuigenis met betrekking tot de momenten waarop de onderdrukten besluiten strijd te gaan leveren voor hun waardigheid. In dit opzicht beschouw ik mezelf als een kunstenaar die een oeuvre wil opbouwen en direct wil deelnemen aan de verwezenlijking van een betere wereld. Als ik me in dat jaar 1947 in dienst stel van een jonge staat die de weg naar het socialisme is ingeslagen is dit een rechtstreeks uitvloeisel van deze politieke betrokkenheid.

In het vervolg van dit boek zal ik nog de gelegenheid hebben om terug te komen op deze wendingen in de loop van de geschiedenis en de kloof in ogenschouw te nemen die de werkelijkheid van nu scheidt van die van toen. Voorlopig wil ik me tot de feiten bepalen maar alvorens aan het verhaal van deze episode in mijn leven te beginnen - van de bijna negen jaar die ik in de Oosteuropese landen doorbreng - voel ik de behoefte mijn positie zo duidelijk mogelijk uiteen te zetten. Als het socialisme een illusie is geweest, als mensen als ik zich in naam van het socialisme strijdbaar hebben opgesteld en metterdaad hebben gestreden, is het wellicht interessant te trachten erachter te komen waarom ze dat hebben gedaan. Welke visie hadden ze op de wereld, wat waren hun gevoelens, hun twijfels, hun zekerheden, wat was hun kracht en wat waren hun zwakheden? En hoe zat het met hun stilzwijgen? Ik heb in het hart van deze historische ontwikkelingen geleefd en ik wil nu het belang van de ideeën die de mijne waren en de daden die hieruit voortvloeiden niet overdrijven noch ze een mindere plaats toekennen dan die welke ze toekomt. Triomfalisme noch berouw, maar Ivens zoals hij was, of, nauwkeuriger gezegd: zoals hij nu over zijn leven kan vertellen, met niettemin zijn spijt over de manier waarop de hoopvolle verwachtingen van toen in rook zijn opgegaan. Tegen hen die zeggen:

‘Maar die hoop was al dood,’ zeg ik: ‘Nee, niet voor mij.’ Integendeel: er was sprake van een enorme hoop, van de mogelijkheid deel uit te maken van een proces van verandering en van de noodzaak deze kans aan te grijpen en zoveel mogelijk uit te buiten.

Ik was hiervan overtuigd en ik wilde overtuigend zijn. Op dezelfde wijze als ik me in dienst had gesteld van de mijnwerkers in de Borinage, van de Spaanse republikeinen of de Australische stakers stelde ik me in dienst van het socialisme in opmars. Linhart, Praag en Tsjechoslowakije vormden de elementen van deze eerste fase achter het ijzeren gordijn. De film die het resultaat was van deze samenwerking kreeg - het lijkt een symbool - de titel *Pierwsze Lata* (*De Eerste Jaren*) mee.

Deze *Eerste Jaren* zijn de eerste jaren van vier landen die de poging wagen op basis van het socialisme een nieuwe maatschappij op te bouwen: Tsjechoslowakije, Bulgarije, Polen en Joegoslavië. Aanvankelijk was het project minder ambitieus: Linhart wilde uitsluitend een film produceren over Tsjechoslowakije, dat geconfronteerd werd met de problemen als gevolg van dit nieuwe begin op politiek, economisch en maatschappelijk gebied. Het moest een overtuigende film worden, in dienst van de Partij die verwikkeld was in een strijd om de macht. Al heel snel bleek dat ook andere landen zich in een dergelijke positie bevonden en om redenen van zuinigheid en teneinde onze energie te concentreren werd besloten deze vier voorbeelden in één en dezelfde film onder te brengen.

Het was natuurlijk politiek werk en de hele onderneming stond als zodanig onder toezicht van de Partij. Het doel was de landen die door de Sovjetunie waren bevrijd te verenigen en tegelijkertijd te laten zien dat al deze landen, elk met zijn eigen taal, zijn eigen gebruiken en zijn eigen economische en godsdienstige structuren, de weg waren ingeslagen naar een organisatie van het socialistische type. Vier landen met één doel - dat waren de aanvankelijke gegevens voor deze *Eerste Jaren*.

Ik koos ervoor ieder voorbeeld te illustreren door middel van vier verhalen waarvan elk een bepaald aspect van het probleem zou belichten. Voor Tsjechoslowakije reserveerde ik het historische gedeelte, voor Bulgarije het deel dat over de landbouw ging, voor Joegoslavië het gedeelte over de jeugd en voor Polen de industriële ontwikkeling van een land dat volledig door de oorlog was verwoest. In termen van kunstzinnige creatie had ieder deel zijn eigen toonzetting - didactisch, lyrisch, episch, dramatisch - en het geheel moest de film zijn samenhang en geloofwaardigheid verlenen. Het prin-

cipe werd aanvaard en ik begon met de voorbereidingen voor de opnamen.

Met Linhart maakte ik een verkenningsreis door de vier landen. Een volgens een tamelijk strak protocol verlopende reis tijdens welke het me moeilijk viel het belang dat men aan de officiële propagandathema's hechtte te negeren. Voor mij was dit niets nieuws - in de Verenigde Staten had ik de belangen van de Amerikaanse regering gediend, met *Philips-Radio* had ik de grenzen die me waren gesteld gerespecteerd; iedere keer had de kunstenaar zijn best gedaan zich binnen het kader dat hem was opgelegd zo vrij mogelijk uit te drukken. In Praag, Warschau, Sofia of Belgrado gaf ik me er volledig rekenschap van dat de film in dienst stond van de zaak van het socialisme, en ik voelde me volkomen in staat de risico's hiervan te aanvaarden. Eerlijk gezegd was er in mijn ogen slechts sprake van artistieke risico's, politiek gezien was ik me nergens van bewust.

De Eerste Jaren vertegenwoordigt twee jaar werk. Aan het eind van de opnameperiode raakte ik als gevolg van de breuk tussen Tito en de Sovjetunie Joegoslavië kwijt. Van de ene dag op de andere waren de gedeelten die ik met de jonge Joegoslavische communisten had opgenomen - het ging om de aanleg van een spoorlijn door de internationale jongerenorganisaties - onbruikbaar geworden. Ik nam de trommels film en stopte ze weg in een kelder van de documentairestudio in Praag. Ik heb ze nooit teruggevonden. *De Eerste Jaren* was een drieluik geworden; Marion Michelle had het scenario geschreven, Catherine Duncan het commentaar, Jan Kapr de muziek en Ivan Fric en Wladislaw Forbert, de cameralieden, hadden de fotografie voor hun rekening genomen. De voltooide film werd in december 1949 in Praag vertoond en in maart van het jaar daarop in Parijs, in de Salle Pleyel.

In 1950 bevond ik me in Polen. Tijdens mijn verblijf in Warschau had de Raad van de Wereldvredesbeweging me gevraagd of ik bereid was in samenwerking met een Poolse documentarist, Jerzy Bossak, een film over het vredescongres te maken. Ik had ja gezegd. Oorspronkelijk zou het congres plaatsvinden in Sheffield, in Engeland. Op het laatste moment had de Britse regering het echter verboden en het congres was naar Warschau verplaatst. Het was het eerste vredescongres van na de oorlog dat in een socialistisch land werd gehouden en de Russen, die het initiatief ertoe hadden genomen en het organiseerden, hechtten er veel waarde aan. Er waren mensen uit alle windstreken, personen uit de wereld van de godsdienst als de deken van Canterbury en de metropoliet van Moskou, geleerden

als Joliot-Curie, intellectuelen als Ehrenburg, progressieven, communisten en niet-communisten.

Wat kon je doen met een congres, afgezien van het filmen van mensen die spreken en van anderen die luisteren? Artistiek gezien was de film een compromis. Bossak en ik deden ons best onze eer op te houden en zo te werk te gaan dat de film zo weinig mogelijk vervelend zou worden.

Het feit dat er juist in Warschau over de vrede werd gepraat voegde een bijzonder dramatische dimensie toe aan het geheel. Warschau leek wel één enorme wond. Toen ik over de stad vloog om deze te filmen ontdekte ik een stuk terrein met ruïnes dat haaks doorsneden werd door duidelijk te onderscheiden lijnen die eens straten waren geweest en dat getuigenis aflegde van de misdadige waanzin van de mens. In de grote congresruimte klaagde de ene spreker na de andere de bewapeningswedloop en de opkomst van het Amerikaanse imperialisme aan. De oorlog in Korea was juist begonnen, in de Verenigde Staten heerste het mccarthyisme en in Indo-China was het Franse expeditieleger al bezig vast te lopen bij Cao Bang.

Er waren een paar geëmotioneerde momenten - bijvoorbeeld toen de afgevaardigde van Noord-Korea, Pak Den-Hai, het spreekgestoelte beklom. Het publiek was opgestaan om haar toe te juichen terwijl de Amerikaanse delegatie net niet bij wijze van protest de zaal verliet. Tijdens het monteren konden Bossak en ik geen weerstand bieden aan de verleiding enige lyriek in de film aan te brengen. We brachten in deze sequentie de klanken van de finale van de Negende Symfonie van Beethoven aan, wat een manier was om de Amerikanen nog feller aan te klagen. Een van die gemakkelijke effecten waarvoor ik me vandaag de dag niet op de borst kan kloppen maar die ik evenmin wil verzwijgen. Het was mijn eerste congres en ik moest nog leren in het ingewikkelde web van de officiële propaganda mijn werk te doen.

Er zouden andere congressen volgen tot ik me er op een zeker moment rekenschap van gaf dat ik bezig was specialist in Oosteuropese congressen te worden. Dit was een gevaarlijk hellend vlak want, wat ook mijn politieke overtuigingen waren, ik voelde me niet erg op mijn gemak in de rol van hoffotograaf. Als altijd had ik echter tijd nodig om er afstand van te nemen. In die tussentijd ging ik naar Berlijn voor het internationaal jeugdcongres, probeerde ik dit genre film een bredere strekking te geven, leidde ik ook mijn privé-leven, ontmoette ik Ewa, kreeg ik een verhouding met haar en gingen we weer uit elkaar. Tenslotte was ik er getuige van hoe

de koude oorlog wegebde en stelde Holland me in de gelegenheid terug te keren van de overzijde van die grens die Europa in tweeën sneed.

Want sinds *Indonesia Calling* zat ik in Oost-Europa, afgesneden van de rest van de wereld. Dit isolement had een dramatische wending gekregen op het moment dat mijn moeder stierf. Enige tijd daarvoor - in 1947 - had de Nederlandse ambassade in Praag me een streek geleverd met mijn paspoort. Een schandelijke affaire. Den Haag had door middel van de volgende korte instructie de ambassadeur gewaarschuwd: 'In het geval de heer Ivens zich meldt moet hem zijn paspoort worden afgenomen.'

Ik vermoedde wel dat de Nederlandse regering me niet direct aan haar borst koesterde, maar toen ik naar de ambassade ging om mijn paspoort te laten verlengen bevroedde ik in de verste verte niet dat ze me een dergelijke streek zouden leveren. De man die me te woord stond zei tegen me: 'Ja uitstekend, geeft u me uw paspoort maar.' Hoe kon ik dat weigeren? Ik moest hem mijn paspoort wel geven. Hij liep het vertrek uit met de woorden: 'Wacht u hier even, het duurt een paar minuten.' Toen hij terugkwam had hij niets in zijn handen. 'Het spijt me verschrikkelijk,' zei hij, 'ik mag u uw paspoort niet teruggeven, we hebben orders uit Den Haag gekregen.'

De man gedroeg zich beleefd maar gereserveerd. Ik vroeg hem waarom hij dit deed en hij zei nog eens dat hij volgens zijn instructies handelde. Maar wat voor instructies en waarom? Ik zei: 'Maar ik heb helemaal geen papieren, u moet me iets geven om te bewijzen dat ik besta, het geeft niet wat. Ik ben toch Nederlander.' De man glimlachte: 'Meneer Ivens, u bent immers communist. Voor uw Tsjechische vrienden is geen vergissing mogelijk, die weten heel goed wie u bent.' Zijn toon was nu iets geringschattender geworden en ik was razend. 'Daar heeft u niets mee te maken,' zei ik. 'Ik ben Hollander en volgens mij heb ik recht op een paspoort, u veroordeelt me op deze manier ertoe aan deze kant van de grens te blijven.'

'Meneer Ivens, volgens onze grondwet is een paspoort geen recht maar een gunst die het ministerie van buitenlandse zaken u al dan niet bewijst.'

Discussiëren was zinloos, ik verknoeide mijn tijd. Nederland had me kort gezegd beroofd van mijn recht om te reizen. Deze toestand zou meer dan zeven jaar duren. Iedere keer dat ik gedurende deze jaren naar het buitenland wilde, naar Frankrijk of Italië bijvoorbeeld, moest ik een motief aanvoeren en al naar gelang het humeur van de man van de ambassade met wie ik te maken had kreeg ik

wel of niet een laissez-passer. In het beste geval was dit niet meer dan een vodje papier, voor beperkte tijd en slechts voor bepaalde plaatsen geldig, zonder hetwelk ik me niet kon verplaatsen.

In 1949, terwijl ik in Polen zat voor de opnamen voor *De Eerste Jaren* - ik filmde in de omgeving van Wroclaw - kreeg ik een brief van de Nederlandse regering, waarin me werd verzocht me te melden bij de ambassade in Warschau. Ik dacht meteen aan mijn paspoort. Maar nee, het ging over mijn moeder, ze was twee weken daarvoor overleden. Twee weken lang hadden ze niets gedaan om me te waarschuwen. Toch hadden ze heel goed geweten waar ze me hadden kunnen vinden, ze hadden het Poolse ministerie van voorlichting of cultuur maar hoeven te bellen om te weten te komen waar ik zat. Ze hadden zich echter onthouden van welk initiatief dan ook. Als ik op tijd was gewaarschuwd hadden ze me niet het recht kunnen ontzeggen naar Nijmegen te gaan voor de begrafenis. Voor Nederland was ik nog altijd de man die verraad had gepleegd, een gevaarlijk man die ze wantrouwden.

Na *De Eerste Jaren* had ik dus geen keus. Ik moest in het Oosten blijven leven en werken onder de bescherming van de regeringen die goedvonden dat ik op hun grondgebied verbleef. Marion had besloten naar Frankrijk terug te gaan. Onze scheiding verliep verbazend simpel. Marion had de gave duidelijke beslissingen te kunnen nemen. We hadden verschillende jaren samengeleefd, waarom zou je een verhouding doorzetten die niet meer was wat ze geweest was? Op een van onze reizen was Marion in Parijs gebleven en had me opgebeld: ‘Waarschijnlijk heb ik er geen gelijk aan dit te doen, maar...’

‘Natuurlijk wel, je hebt volkomen gelijk,’ had ik tegen haar gezegd.

Dat dacht ik echt. Marion was een zeer loyale sympathisante, maar ze was politiek niet zo betrokken als ik en vooral: zij kon gaan en staan waar ze wilde.

Nu Marion in Parijs zat was ik alleen. In dit vacuüm ontmoette ik een heel mooie jonge vrouw, Ewa. Mijn vriend Pozner, die met me samenwerkte aan het vredescongres, had haar op een ochtend aan me voorgesteld in de salons van hotel Bristol in Warschau: ‘Ewa, dichteres en verzetsstrijdster.’

We werden verliefd op elkaar en trouwden. Van ons hoefde dit niet zo, maar we deden het zodat Ewa met me mee kon gaan naar Moskou om daar de montage van de film over het internationaal jeugdfestival, die ik in Berlijn had opgenomen, af te maken. De

Sovjet-autoriteiten verlangden dat we getrouwd zouden zijn voor de wet. Het was een nieuw soort relatie voor me, heel anders dan die welke ik met mijn andere vrouwen had gehad.

Ewa was iemand met twee gezichten. Als dichteres en schrijfster was het een actieve en gedecideerde vrouw. Ze had talent en om in haar levensonderhoud te voorzien vertaalde ze buitenlandse dichters, Eluard, Aragon, Neruda. Ze was sterk betrokken bij de intellectuelenbeweging en maakte actief deel uit van de Schrijversbond. Als vrouw was Ewa erg fragiel. Haar stemmingen waren heel wisselvallig en ze had vaak angstaanvallen; ze verviel dikwijls tot pessimisme en had dan overal kritiek op. Ze leefde in voortdurende vrees voor de kleine zaken in het leven. Een eenvoudig iets als naar een station gaan om er een treinkaartje te kopen bracht haar in alle staten. Als de employé achter het loket haar toevallig wat ruw bejegende maakte ze zich uit de voeten. Dan moest iemand anders het voor haar doen. Ik hield van haar en mijn liefde was heel groot maar had geen perspectief. Niettemin zou onze verhouding lang duren; het is een merkwaardige vriendschap die tot de dag van vandaag bestaat.

In 1952 vroeg de documentaire-studio DEFA in Oost-Duitsland me of ik de leiding op me wilde nemen van een grote reportage over het jeugdcongres, dat in Berlijn zou plaatsvinden. Het ging om een co-produktie van de DEFA en van Mosfilm in Moskou en om een co-regie met een Sovjet-regisseur, Ivan Pyriev. De verhoudingen in deze samenwerking tussen de DDR en de Sovjetunie lagen volkomen scheef. De DEFA, die enige jaren daarvoor was opgericht, voelde zich verpletterd door de organisatorische kracht en de overvloed aan middelen waarover de Sovjetunie beschikte, en dat was geloof ik de reden waarom de Duitsers me om mijn medewerking hadden verzocht. Ze hadden een ervaren iemand nodig, die in staat zou zijn tegen deze Russische vuurkracht enig gewicht in de schaal te leggen.

Ik stemde toe. Ik kende Pyriev, een beetje althans: hij kwam uit Siberië, en had aan zijn geboorteland zijn ruime blik en brede gebaren overgehouden. Overigens vond ik ook het idee om, al was het maar voor een keer, met zo'n enorm apparaat zoals dat op dat moment in Berlijn werd ingericht te jongleren uiterst aantrekkelijk. Pyriev was een ervaren producent die gewend was aan grote produkties. Na Sydney en de schaarste aan middelen die me ten dienste hadden gestaan bij het maken van *Indonesia Calling* was het contrast frappant. Ik werd commandant over achttien brigades met ieder haar jeep, haar cameraman, haar assistenten en haar tolk en

iedere avond haalde ik al die mensen bij elkaar om de gebeurtenissen van de afgelopen dag door te spreken en het werkplan voor de volgende dag voor te bereiden.

Ik had me in een kolossale onderneming gestort en ik realiseerde me dat ik - door erin toe te stemmen de man van de DEFA te worden - er tegelijkertijd in had toegestemd de verantwoordelijkheid te aanvaarden voor een film waarin mijn verantwoordelijkheden en de mogelijkheden om mijn creativiteit te uiten een erg beperkt karakter zouden dragen. De macht berustte in handen van Pyriev en daar had ik me aan te houden. Dat was de logica van de discipline. In dat soort gevallen zeg je tegen jezelf: 'Ik ben er nog altijd zelf bij, en als ze mijn naam gebruiken, des te beter; het is voor de goede zaak.'

Toch zat ik er niet helemaal op mijn plaats. Terwijl ik vrijwel al mijn tijd doorbracht met het organiseren van mijn ploegen voelde ik dat de werkelijkheid tussen mijn vingers door glipte. Deze kloof werd nog geaccentueerd door de montage. Na enig voorbereidend werk in Berlijn besloten de Russen al het materiaal naar hun studio's in Moskou over te brengen. Vanaf dat moment had ik geen enkele greep meer op de film. *Freundschaft Siegt* (*Vriendschap Overwint*) was alles welbeschouwd eigenlijk niet meer dan een ervaring bij het leiden van een produktie. Niettemin ging het om het wereldjeugdcongres. De laatste avond hadden meer dan dertigduizend jongeren zich op een immens plein verzameld. Er was een vuurwerk afgestoken en 's nachts had zich een keten mensen gevormd en hadden duizenden stemmen gescandeerd: 'Stalin... Stalin... Stalin.' Een zee van armen ging omhoog en omlaag, de mensen hielden elkaar bij de hand vast. Het was, in 1952, een indrukwekkend gezicht, moeilijk te vergeten. Stalin was een symbool, hij was de eerste grote overwinnaar van de tweede wereldoorlog en het was ondenkbaar dat je zijn lof niet zong. Ik herinner me Nazim Hikmet, hij was erbij en ook hij bezong Stalin. Hij had zeventien jaar in de Turkse gevangenissen gezeten. Toen ze hem hadden laten gaan had hij zijn toevlucht in de Sovjetunie gezocht. Hij zei tegen me: 'Joris, je hebt de tijd dat ik er niet bij kon zijn met je films gevuld. Je hebt me Spanje en China laten zien.'

Ik was erbij betrokken, ik filmde 'Stalin... Stalin...' wetende dat *Vriendschap Overwint* een film over een grote internationale zaak in dienst van het socialisme was. Ik was er een van de handwerkslieden van, politiek tevreden, artistiek op een zijspoor gezet, maar niettemin blij dat ik deel uitmaakte van dit grote geheel.

Ik zou nog iets verder willen gaan, ik zou de man willen terugvinden die ik toen was, overtuigd, enthousiast, een soldaat van de revolutie. De revolutie zoals die volgens Stalin op dat moment gestalte kreeg. Ik was de Partij zeer toegenegen, de Partij maakte mijn bestaan mogelijk en ik voelde me er beschermd. Wie heeft in zijn leven nooit ongerijmdheden meegemaakt? Nu beschouwen diegenen die de Partij trouw zijn gebleven mij als een renegaat. Soms leed ik hieronder, maar het is allemaal niet zo dramatisch als men misschien zou denken. Elke keer dat ik een film maakte nam ik het initiatief om even de geschiedenis in ogenschouw te nemen en die naar mijn visie te filmen. Natuurlijk was ik er ook verder mee verbonden. Ik onderging de invloed van de marxistische betoogtrant, ik luisterde naar de raadgevingen van de politieke functionarissen, ik las en kritiseerde de kapitalistische pers, en ik probeerde te begrijpen in welke richting de grote politieke stromingen zich bewogen. Ook al heb ik echter mijn leven en mijn kunst in dienst van een zaak gesteld, ik bleef me desondanks toch in de marge ophouden. Deze toelichting is belangrijk omdat de mensen, en soms mijn vrienden, niet begrijpen waarom ik niet eerder uit Oost-Europa ben weggegaan.

In 1950 ging ik voor de eerste keer weer naar Parijs, om er een paar van mijn films te vertonen: *Borinage, De 400 Miljoen, Indonesia Calling, De Eerste Jaren*. In 1951 ging ik er weer heen, en daarna nog een keer in 1953. Ik ging ook naar Italië, maar iedere keer moest ik weer terug naar achter het ijzeren gordijn. Dat was de enige plaats waar ik me kon ophouden zonder het ongemak van administratieve chicanes. Wanneer ik naar Frankrijk ging maakte alleen het feit dat ik tussen Oost en West heen en weer reisde me al verdacht. De politie hield me in de gaten. Niets echt onaangenaams, maar toch: ze schaduwden me op nauwelijks verhulde wijze om me ervan te doordringen dat het het eenvoudigste zou zijn als ik het land verliet. Het valt politiemensen nooit moeilijk iets te verzinnen. Onder het voorwendsel dat ze dingen over me wisten. Maar wat? Dat ik Dimitroff in 1935 had gekend? Dat ik in Parijs af en toe Duclos of een andere Partijleider ontmoette? Het was voor hen voldoende om me ervan te verdenken een agent van het internationale communisme te zijn. De werkelijkheid was minder opwindend: in het geval van Duclos was er niet meer aan de hand dan dat we elkaar zagen en samen een glas dronken terwijl we over vrienden of de toestand in de wereld in het algemeen praatten. Soms gaven ze me wel eens een brief mee, maar niets officieels noch iets erg belangrijks, daar had je specialisten voor.

Een- of tweemaal ontbood de politie me op het bureau op het Île de la Cité. Daar waren ze evenmin onhebbelijk. Alleen een beetje intimidatie, zoals: 'Past u op uw tellen, we weten wie u bent, bij de geringste misstap brengen we u naar de grens.' De rest van de tijd stelden ze zich ermee tevreden in hun auto voor het huis waar ik woonde te zitten kaarten.

Begin 1953 deden Saillant, secretaris van de CGT, en De Vittorio, zijn Italiaanse collega, me het voorstel een film te maken over het wereldcongres van vakverenigingen dat in Wenen zou plaatsvinden.

Na het vredescongres in Warschau en het jeugdcongres in Berlijn was dit te veel van het goede. Ik was hard bezig de man van de congressen te worden, net zoals je in Hollywood de *gagmen* en de *dancemen* had was ik nu de *congressman*. Ik zei hun: 'Nee, ik heb genoeg van dit soort films en ik zie geen mogelijkheid er iets aardigs van te maken. Als ik met jullie een film maak wordt dat geen film over het congres, je moet het probleem anders bekijken.'

Saillant vroeg me daarop hoe ik het probleem dan zag en ik probeerde het hem uit te leggen. Ik zei hem: 'Jullie congres heeft zeker zin, maar als ik de gang van zaken daar zomaar zou filmen zou dat nergens toe dienen. De film moet een aanvulling zijn, hij moet de wortels en de vertakkingen van de beweging laten zien en niet het congres zelf. Als jullie me de vrijheid laten in deze richting verder te werken kan ik het doen.'

Een week later gaven degenen die verantwoordelijk waren voor de organisatie van het congres me het groene licht om met een plan te komen. Toen ik klaar was gaf ik hun een uiteenzetting van mijn ideeën. Ik zei hun: 'Kijk eens, waarom dit congres? Om de beweging te versterken, nietwaar? Om haar te steunen, om haar groter te maken! Dus moeten we die beweging in de historische ontwikkeling plaatsen, moeten we de toestand van de arbeidersklasse in de wereld laten zien, de manier waarop ze wordt uitgebuit, haar levens- en arbeidsomstandigheden; verder moeten we laten zien welke opvattingen die mensen over het congres hebben, hoe ze het voorbereiden... Bijvoorbeeld hoe ze bijeenkomen om erover te praten en hun afgevaardigden te kiezen. Daarna zouden we het congres zelf kunnen filmen, heel kort, waarbij we die afgevaardigden dan weer laten zien en duidelijk het feit laten uitkomen dat deze internationale ontmoeting de beweging in een stroomversnelling brengt en dat al die mensen, die uit verschillende landen en windstreken afkomstig zijn, sterker naar huis teruggaan dan ze gekomen zijn. In het laatste gedeelte van de film moeten de repercussies van het congres worden

belicht, en het profijt dat iedereen ervan kan trekken. Als we de film op deze basis maken zal hij veel meer invloed hebben dan wanneer we het laten bij redevoeringen en applaus.'

Ik had op een schoolbord een schema getekend om hun duidelijk te maken wat de plaats van het congres was in relatie tot wat eraan voorafging en erna volgde en preciseerde dat in het geval van een film van anderhalf uur het verslag over het congres niet langer mocht zijn dan twintig minuten. Tenslotte had ik gezegd dat, wilde de film een werkelijk internationale dimensie hebben, een belangrijke plaats moest worden ingeruimd voor de Derde Wereld.

Het bureau vertoonde enige terughoudendheid voor het met dit laatste idee akkoord ging. In de ogen van deze mensen werd de speerpunt van de vakbeweging gevormd door het oude Europa. Natuurlijk konden ze de rest van de wereld - Afrika, Azië en Latijns-Amerika - niet negeren, maar het hinderde ze wel, ze waren bang dat de zaken te veel door elkaar gehaald zouden worden. Ik moest ze ervan overtuigen dat de film moest beginnen met een deel over de onderontwikkelde landen. Saillant en De Vittorio hadden mijn kant gekozen en uiteindelijk hadden we het pleit in ons voordeel beslecht. Ik had op maar één punt een concessie hoeven doen: de titel. Het scenario was gebaseerd op het beeld van de zes grote rivieren: de Nijl, de Ganges, de Mississippi, de Jang-Tse, en Wolga en de Amazone en het was mijn bedoeling de film *De Zevende Stroom* te noemen. Naar mijn idee moest er aan deze zes stromen, die zes continenten en zes beschavingen vertegenwoordigden, een zevende worden toegevoegd: de stroom die gevormd werd door de arbeidersklasse. Dit was de gemeenschappelijke noemer, de stroom die door niets ingedamd kon worden en waarvan de loop door niets kon worden omgeleid. Dit had hun te abstract geleken en ik had genoegen moeten nemen met een meer prozaïsche titel: *Lied der Ströme* (*Lied der Stromen*).

Het *Lied der Stromen* werd de meest ambitieuze film die ik in de Oosteuropese landen heb gemaakt, een groot fresco over de levensomstandigheden van de arbeiders in de hele wereld, waaraan achttien landen bijdroegen. Aangezien ik Duitsland niet kon verlaten werden de gedelegeerden uit China, India, Latijns-Amerika en Frankrijk in hun land van herkomst in plaats van door mij door jonge cineasten die ik kende gefilmd. Om hun uit te leggen wat ik wilde stuurde ik hun een instructiebrief maar dit kwam vaak niet erg duidelijk over. Ik kon de dingen die ik hun vroeg niet zo nauwkeurig omschrijven en ik was gedwongen me te beperken tot algemene

ideeën en te hopen dat ze aan een half woord genoeg zouden hebben, zodat er een zekere eenheid van stijl zou worden bewaard. Het was een enigszins onzinnige onderneming. Toen ik een van deze gedelegeerden bij zijn aankomst in Wenen verwelkomde overhandigde hij me een brief waarin de betreffende filmer me mededeelde: 'Beste Joris, ik heb deze man in die en die situatie gefilmd, en bij zijn terugkeer hoop ik hem in die en die situatie te filmen... Jij moet maar kijken wat je in Wenen met hem kunt doen.' De afgevaardigde gaf me enige nadere informatie en ik filmde hem tijdens het congres. Toen hij naar huis terugging gaf ik hem op mijn beurt een brief waarin ik uitlegde: 'Ik heb dit en dat gedaan, nu is het jouw beurt weer.'

Het was de meest antibureaucratische film die maar denkbaar was, en gedurende meer dan een jaar werkte het allemaal uitstekend. In weerwil van de afstanden, in weerwil van de communicatieproblemen, van de onmogelijkheden, van geldproblemen, van clandestien vervoer van de film, van clandestiene grensoverschrijdingen, hoopte het materiaal zich beetje bij beetje in de montagekamer op en nam het stramien van het *Lied der Stromen* zijn definitieve vorm aan. Afgezien van het Duitse gedeelte hoefde ik zelf vrijwel geen opnamen te maken. Het leeuwedeel van mijn werk bestond uit het telecommunicatief en telepathisch contact met de met mij bevriende cineasten en ik hield de stand van hun werkzaamheden bij. In de lange voortitel van het *Lied der Stromen* treft men alle nationaliteiten aan. Vladimir Pozner voor het scenario en het commentaar, Robert Menegoz, Joop Huisken en Alfons Machalz voor de technische medewerking, Sacha Vierny, Eri Nitzschman en vele anderen voor de opnamen. Dimitri Sjostakowitsj voor de muziek, Bertolt Brecht voor de gedichten, Paul Robeson voor de liederen, Elsa Ensink voor de montage. Ik had een beroep gedaan op de medewerking van tweeëndertig cameramensen in tweeëndertig verschillende landen, ik had duizenden meters film geïnspecteerd en in de montage fragmenten van mijn eigen films *Borinage* en *Nieuwe Gronden* ingelast. In al die landen had de camera de dagelijkse realiteit geregistreerd - het lijden, de hoop, de strijd en de berusting van de mensen - en dat was mogelijk geweest dank zij de toewijding van een handvol filmers die gewerkt hadden met de steun van vakbondsactivisten en samen met hen, ondanks ongehoorde moeilijkheden in de koloniale of half-koloniale landen, een soort contrabande van de waarheid tot stand hadden gebracht. In het middelpunt van deze hele machinerie had Hans Wegner, de producent van

de DEFA, de rol van sluitsteen van het hele gebouw gespeeld. Vaststaat dat zonder zijn energie, zijn vasthoudendheid en zijn onverwoestbare optimisme het *Lied der Stromen* nooit het eindstadium zou hebben bereikt. De film werd in achttien maanden voltooid. Het was een krachttoer. De première vond in september 1954 in Wenen plaats. Het *Lied der Stromen* was verreweg de persoonlijkste film die ik in het Oosten heb gemaakt en het was ook de meest lyrische film uit mijn hele loopbaan. Hetgeen Giuseppe de Santis op de dag van de première deed opmerken: 'Joris is de Garibaldi van de film.'

Het *Lied der Stromen* is voor een groot deel samengesteld uit archiefdocumenten en wordt beheerst door de montage. De eerste tien minuten vormen een visueel gedicht waarin de handarbeid wordt bezongen of, nauwkeuriger gezegd: de film begint met beelden van de natuur. Het zijn landschappen met veel ruimte, erg mooi, en deze beelden spreken voor zich. Zonder dat er een woord wordt gezegd maken ze emoties wakker. Vervolgens verschijnt onmerkbaar de mens op het toneel en begint zijn rol te spelen: de handarbeid. Het commentaar van Vladimir Pozner luidt: 'De mens legt de natuur zijn wil op en niets is mooier dan het werk van de mens en zijn intelligentie.'

We zien de gebaren van de pottenbakker, het gebaar van de visser die zijn net uitwerpt en het archaïsche gebaar van de Birmese steenhouwer. De schoonheid van het gebaar neemt een andere gedaante aan, het wordt de vervreemding van het gebaar en in het commentaar wordt gezegd: 'Het ongeluk heeft een gezicht, het noodlot heeft een gezicht, het is de uitbuiting van de ene mens door de andere.'

Van romantisch is de film dialectisch geworden. We zien de klassenstrijd. Zes stromen, zes continenten, en evenzovele beelden die dit idee onderstrepen... 'Aan de oevers van de Mississippi werken de armen voor de rijken... Aan de oevers van de Ganges sterven iedere dag mensen van de honger... Aan de oevers van de Nijl staan de fellahs vroeg op voor een dag vol lijden.' Wanneer we in China en Rusland komen krijgt het commentaar een andere toon... 'Aan de oevers van de Jang-Tse ontstaan nieuwe fabrieken en aan de oevers van de Wolga hoeft de mens niet meer voor zijn brood te vechten, daar kan hij volstaan met het binnenhalen van de oogst.'

Het *Lied der Stromen* vormt de romantische uitdrukking van een officieel academisme, de lyrische illusie in dienst van het socialisme, en het is achterhaald. Maar zo zagen we de wereld nu eenmaal en

zo drukten we dat uit, nu kan dat niet meer. Het is inderdaad waar: de films die ik tijdens de koude oorlog heb gemaakt zijn de films die het meest zijn weggezakt in de vergetelheid van de geschiedenis. Maar het is met mijn films net zo gesteld als met kinderen: ik heb ze alle lief en heel dikwijls gaat mijn voorkeur uit naar degene die het meest verwaarloosd zijn. Ze zijn evenzeer een deel van mijn leven als de andere.

Het *Lied der Stromen* werd in achttien talen vertaald, over de hele wereld verspreid, door miljoenen kijkers gezien en door de linkse milieus als een meesterwerk ontvangen. Ik verkeer niet erg in een positie om er een oordeel over te vellen, maar ik hield en ik houd nog steeds van deze film om alles waar hij voor mij voor staat: de stijl van werken, de moeilijkheden waarmee we werden geconfronteerd, de solidariteit, het onderzoek, de vriendschap en in zekere zin toch de efficiency. Toch, wanneer ik zo eens de recensies uit die tijd doorneem, komen sommige zinsneden me nauwelijks meer aanvaardbaar voor. Met name de volgende, die van Georges Sadoul afkomstig is. In *Les Lettres Françaises* had hij het volgende geschreven: ‘Een hymne op de grootheid van de mens, op de strijd die ellende in luister doet verkeren, een lied dat trots en luid weerklinkt; met deze film bereikt de grote regisseur het toppunt van zijn kunst.’

Om de waarheid te zeggen zijn deze uitspraken slechts te verklaren uit het feit dat ik de bard van het socialisme in opmars was geworden - of aan het worden was - en mijn films politieke instrumenten. Bepaalde andere critici daarentegen zeiden en zeiden steeds weer dat ik met de communisten uitsluitend slechte films maakte. Ieder zijn eigen uitersten. Inderdaad is het waar dat ik me in die periode eerder herhaalde dan verder ontwikkelde. Nu rest dit dubbele beeld, het beeld van de man die ik toen was - hard, niet tot concessies bereid, die het socialisme door een caleidoscoop beziet - en dat van de man die ik nu ben en die zich afvraagt: ‘Wat is er precies fout gelopen? Waarom gaat Joris zich met bepaalde dingen bezighouden?’ Het antwoord luidt: ‘Omdat hij in bepaalde dingen wil geloven en zich erin stort.’ Ik heb noch het recht noch de behoefte deze betrokkenehid te loochenen, er is alleen een tijd geweest waarin ik dat alles kon doen en een andere waarin dat niet meer kon. Niet meer zoals daarvoor in ieder geval.

Het *Lied der Stromen* was een eindstation; als ik daarna was doorgegaan zou het me moeilijk zijn gevallen op mijn schreden terug te keren. Ik voelde dit meer dan dat ik het werkelijk zag en

analyseerde. Toen de wereldvrouwenbeweging me het voorstel deed een film over haar congres te maken kon ik niets anders doen dan het afwijzen. Ik zei: ‘Nee, het is niet aan mij die film te maken, daar heb je jongeren, vrouwen voor nodig.’ Voor mij was de tijd van de congressen afgelopen.

Het erop volgende jaar deed zich een andere mogelijkheid voor, iets dat ik wel mijn escapade in de wereld van de fictie heb genoemd. Dit was *Till l'Espiègle* (*Tijl Uilenspiegel*). Het was een idee van Georges Sadoul. Hij kende Gérard Philipe goed en was ook zeer goed op de hoogte van diens verlangen de rol van Tijl Uilenspiegel te spelen. Hij wist ook hoe na het boek van De Coster me aan het hart lag, te meer daar Tijl een Vlaamse held was, een opstandeling, een anticonformist, wiens avonturen zich tijdens de onafhankelijkheidsoorlogen van de Hollanders tegen de Spanjaarden afspeelden.

Gérard Philipe had het merendeel van mijn films gezien en ik de zijne. Tijdens een lunch in de Boule d'Or in Parijs bracht Sadoul de kennismaking tot stand. Het was voor niemand een geheim: Gérard Philipe probeerde al geruime tijd en zonder succes *Tijl Uilenspiegel* van de grond te krijgen. Sadoul en ik hadden aan de jonge DEFA in de DDR gedacht. De DEFA probeerde een opening naar West-Europa te vinden en zou misschien wel geïnteresseerd zijn in het project. Aangezien ik de mensen van de DEFA goed kende kwam het contact als vanzelf tot stand.

Het was een goed idee. Het werd in Berlijn door mijn Duitse vrienden enthousiast ontvangen en al gauw werd *Tijl Uilenspiegel* de eerste coproduktie van Oost en West van na de oorlog.

Van het eerste begin was er eerder sprake van een coproduktie van Gérard Philipe en mij als co-regisseur. Niets is minder illusoir dan dit soort samenwerking, waarin beide partners zich verplicht voelen ofwel te veel ofwel niet genoeg zichzelf te zijn. Gérard Philipe deed zijn eerste regie, voelde zich volkomen in staat deze taak op zich te nemen en geloofde oprecht dat ik hem zou kunnen helpen. Tijdens de opnamen werd hij echter - ik zou het niet zozeer overmoedig willen noemen alswel autoritair. Het viel te betreuren maar de situatie lag wel duidelijk. Deze gedeelde macht, waarin de scheidslijnen niet scherp waren getrokken, creëerde een gespannen sfeer en het enige dat ik kon doen was gedurende de tweede fase van de opnamen terug te treden. Het respect en de vriendschap die we voor elkaar koesterden stelden ons in staat de valkuil van een slechte verstandhouding te omzeilen. We besloten een duidelijke grens te trekken tussen ons beider functies; hij deed de regie en

ik regelde de technische en artistieke produktieproblemen met de DEFA.

De film werd voltooid in 1956, het jaar van Boedapest. De avond van de première kwamen we op de grote boulevards van Parijs terecht in de deining van een demonstratie van links-radicalen voor het gebouw van *Humanité*. Ik stond daar samen met Gérard en ik zag hoe de mooie glimlach op zijn gezicht plaats maakte voor een treurige uitdrukking. Ik wist wat hij voelde. Hij was een oprechte sympathisant maar kon de schok van Boedapest moeilijk verwerken. Net als voor hem was het voor mij een klap geweest, maar ik zag het niet zo somber in, ik verkeerde in de mening dat het een historische onvermijdelijkheid was die aanvaard moest worden.

Het was een eerste signaal. Met ingang van die dag verschoof het accent in mijn vriendschappen en een groot aantal sloot zich als bloemen die beroofd waren van het zonlicht. Mijn vrienden en ik zien elkaar minder of helemaal niet meer, we ontwijken elkaar en laten niets van ons horen. Dit gold ook voor Gérard, en we verloren elkaar uit het oog. Hij hield zich verder met andere films bezig en ik ook. In 1959 zat hij met Bun□uel in Mexico, en ik in Italië. Op een avond toen we in het hotel naar de televisie zaten te kijken, hoorden we van de journaallezer het bericht: Gérard Philipe was overleden. Hij was zevenendertig jaar geworden.

Net als bij mijn broer Wim kwam zijn overlijden hard aan. Toen ik zag hoe de dood kon toeslaan onder jonge mensen die zo goed in het leven stonden, voelde ik ook hoe de dood mij boven het hoofd hing en werd ik me bewust van de broosheid van mijn ambities. Ik kon het niet nalaten mezelf de vraag te stellen: ‘En, ben jij ook klaar voor de dood?’

Nu is dat verleden tijd, ik aanvaard het idee van de dood. Soms vraag ik me wel eens af of het onverschilligheid is of een vorm van wijsheid. Ik weet het niet zo goed. Merkwaardig genoeg zie ik geen angst voor de dood bij mijn vrienden in wier midden ik leef. Ik heb de indruk dat ze het idee aanvaarden of het trots negeren.

Gela, 1959

Tijl Uilenspiegel was een redelijk commercieel succes. In laatste instantie vormde dit avontuur - afgezien van de enkele stappen die ik in de wereld van de fictiefilm had gezet - de aanleiding die het web dat me in de Oosteuropese landen vasthield deed scheuren.

In 1957 was de koude oorlog iets afgenomen, de verhoudingen tussen de twee blokken lagen wat gemakkelijker en Nederland stemde erin toe me een paspoort voor de duur van zes maanden te geven. Tegen mijn Duitse vrienden die me bij zich wilden houden zei ik dat mijn plaats in het Westen was. Ze probeerden me ervan te weerhouden te vertrekken. Teneinde me te overtuigen zeiden ze: 'Joris, blijf hier, neem een villa en ga daar wonen.' Nee. Ik leefde liever in hotels zoals ik dat altijd had gedaan, in Berlijn, in Praag of in Warschau, om te vermijden dat ik me vaste gewoonten zou aanmeten. Het was een methode om het noodlot te bezweren.

Toch genoot ik al negen jaar een zekere mate van veiligheid, had ik een salaris en onderhield ik goede relaties met de functionarissen van de Partij en de mensen van de regering. Ik kon in Duitsland zo lang leven en werken als ik wilde. Ik had inderdaad in dat land kunnen opgaan, maar dat wilde ik niet. Op een bepaalde manier was ik een vreemde gebleven, een kameraad op doorreis die er werkte in afwachting van het moment dat hij naar huis kon terugkeren.

Ik ging in Parijs wonen. Ewa en ik richtten ons in in een minuscuul appartement in de rue Guisarde. Vijfentwintig vierkante meter op de vierde verdieping, zonder lift en zonder telefoon. Ik was bijna zestig jaar. Toen mijn vrienden uit Oost-Europa me kwamen opzoeken begrepen ze er niets van. 'Goeie God,' zeiden ze, 'je had in een paleis kunnen wonen, en nu zit je onder de hanebalken, als de eerste de beste Sorbonne-student. Niet te geloven!'

Voor Ewa en mij was het goed genoeg en we woonden er een tijdlang, maar haar lot was onontkoombaar met dat van Polen verbonden, en geen enkel moment kwam het bij haar op haar vaderland voorgoed te verlaten. Ik houd er niet van te generaliseren, maar de Polen hebben alle kwaliteiten van een volk dat door de geschiedenis is verscheurd. Als Slaven zijn ze door alle tijden heen onderhorig geweest aan Groot-Rusland. Aan de andere kant hebben ze met Duitsland te maken. Polen is, tussen die twee gelegen, een

verscheurd land en het drama is dat de Polen altijd de verliezers zijn geweest. Of het nu katholieken, joden of communisten zijn, ze zijn het in absolute zin en sterven voor hun ideeën. Het is hun noodlot. Ze compenseren het met een uitzonderlijke zielskracht, ze vechten, ze bieden verzet en geven op niet mis te verstane wijze blijk van hun wil Pool te blijven, tegenover wie ook. Ik bewonder ze zeer en in de persoon van Ewa vond ik dagelijks de kwaliteiten van dit door de geschiedenis geslagen volk terug: de hardnekkigheid, de charme en de soms wanhopige, knarsetandende humor.

Ewa en ik waren overeengekomen dat ze ieder jaar een paar maanden in Parijs zou doorbrengen. Voor haar was dat een buitenkans omdat het haar in staat stelde haar Franse vrienden te ontmoeten, films en toneelstukken te gaan zien en zich te oriënteren op het gebied van kunsten en letteren in Frankrijk alvorens naar Warschau terug te keren om er weer aan het werk te gaan met haar vertalingen. Onze vrienden van toen waren sympathisanten met de zaak van links. Ze vormden een groep die dienst deed als comité van ontvangst. Het waren onder anderen Serge Reggiani, Roger Pigaut, Betsy Blair, Simone Signoret, Yves Montand, Anne Philipe, Georges Sadoul en Vladimir Pozner. Dank zij hen heb ik mijn eerste film in Frankrijk kunnen maken: *La Seine a rencontré Paris* (*De Seine ontmoet Parijs*).

Het was in 1957 en het was een poëtische korte film, gebaseerd op een idee van Georges Sadoul, waarvoor Jacques Prévert een gedicht had geschreven. De mensen vonden de film schitterend en hij kreeg van de critici alle eer: de Gouden Palm voor korte films in Cannes, beste documentaire op het festival in San Francisco, een prijs op het festival van Oberhausen; *La Seine a rencontré Paris* werd als een standaardvoorbeeld in het genre beschouwd.

Uit deze episode van mijn terugkeer naar het Westen kan ik onmogelijk de rol verzwijgen die Italië rechtens toekomt. Tijdens de reizen die ik vanuit mijn isolement achter het ijzeren gordijn ondernam had een eerste, drie weken durende reis de poorten van Italië voor me geopend. Ik moest er daarna, iedere keer dat ik er de gelegenheid toe had en ik van de Nederlandse autoriteiten een laissez-passer kon krijgen, wel naar terugkeren.

Italië en de Italiaanse cinema waren een openbaring voor me. Het neorealisme, dat zo dicht bij mijn eigen werk stond, bracht me met de Italiaanse regisseurs in contact. Zij van hun kant zagen mijn films en schatten ze op hun juiste waarde, niet zozeer om de ideeën die eruit spraken alswel om de gevoelige vorm die ze hadden. Dit

eerste contact leverde een schat aan informatie op. Over *Borinage* of *Spaanse Aarde* zeiden ze: 'Je films hebben een basis.' Mij gaven die naoorlogse Italianen een lesje in filmmaken.

Het land was na het fascisme en de oorlog overeind gekrabbeld zoals men na de zondvloed wakker wordt, en er waren mensen die dit hele proces nauwkeurig konden observeren. De Italiaanse regisseurs waren de eersten die eenvoudigweg vertelden wat ze gezien hadden. Het neorealisme was geboren. Het was een cinema die altijd met geldgebrek kampte, ze beschikten noch over een studio noch over financiën, en door de omstandigheden gedwongen maakten ze hun opnamen op straat, gebruikten ze niet-professionele acteurs en kwamen zodoende nauw in contact met het dagelijkse leven. Rossellini beheerste het toneel en was de volledigste van hen allen. Als eerste had hij met de 'film' gebroken en begrepen dat de waarheid datgene was wat er op straat gebeurde. Zijn bewonderenswaardige film *Rome, Open Stad* had zo'n beetje een revolutie betekend. Alles was waar: de gezichten, de huizen, de kinderen en de menigten. *Paisà*, zijn tweede film, was nog gedurfder. Toen ik hem zag leek het me of ik zelf door de zoeker van de camera keek. Zijn hartstocht om te kijken en uit te drukken was zo groot dat het verhaal zelf naar de achtergrond verdween.

Ook Vittorio de Sica had meesterwerken op zijn naam staan. De film die hem beroemd had gemaakt was *Sciuscia*, die op grond van zijn onderwerp deed denken aan de film van Ekk, *De Wegen van het Leven*. Zijn grote film was echter *Fietsendieven*, die naar mijn mening nog steeds de meest geslaagde film van de neorealistische school is. Alles is eenvoudig in deze film: het onderwerp, het verhaal, de feiten. Het is de geschiedenis van een van de duizenden werklozen die een baantje heeft gevonden op voorwaarde dat hij een fiets heeft en wiens fiets gestolen wordt. De hoofdrolspeler, Antonio, was geen professioneel acteur, maar een fabrieksarbeider die De Sica had ontdekt. De reconstructie van het leven, van de gebaren van alledag, was perfect.

In Italië viel het me al vanaf de eerste dag makkelijk contacten te leggen en ik voelde me er op natuurlijke wijze dicht bij de mensen staan. Italianen zijn hartelijk en direct en ze aanvaardden me zoals ik was en niet, zoals dikwijls in Frankrijk het geval was, zoals ze wilden dat ik was. Ook in Frankrijk had ik diepgaande vriendschappen, maar die gingen dikwijls mank aan bijbedoelingen. In Italië leerde ik de luchthartigheid kennen, de kunst van het leven, spontaneïteit, onmiddellijke vriendschap, evenzovele zaken waarvan ik

me van nature altijd afzijdig had gehouden. Ik kreeg er solide relaties en duurzame vriendschappen.

Je had er Luigi Zampa en zijn *Vivere in Pace*, Luchino Visconti en *La Terra Trema*, Alberto Lattuada, Giuseppe de Santis, de man van *Bittere Rijst*. Bij hem logeerde ik toen ik blut was en we brachten uren door met gesprekken over film, over de werkelijkheid en de grenzen ervan. De Santis was een buitengewoon genereus mens, maar voelde waar zijn zwakheden lagen en probeerde die te boven te komen.

Zavattini, zo levendig en even geslepen als een Italiaanse boer, bezat een formidabele scheppende kracht. Hij was scenarioschrijver van De Sica en raakte aan de grenzen van het neorealisme; hij verloor zich in makkelijke oplossingen en we discussieerden daar dikwijls hartstochtelijk over. Ik zei hem dan: 'Je kent te veel belang toe aan de kleine details van het leven en je trapt in de val van het anekdotisme.' Hij bestreed dat dan, we zaten bijna tegen elkaar te schreeuwen, maar de vriendschap bleef. We hadden zelfs een gemeenschappelijk plan, een film over de Po. Hij kende de streek en de mensen goed en ik was altijd al door rivieren aangetrokken geweest. Een rivier legt in mijn ogen het leven een bijzondere orde op. Die orde is niet van geografische noch van chronologische aard; het water geeft de toon aan, van de bron tot de zee, en wat me fascineert is deze orde omver te werpen en de rivier te zien als een in het ongerede geraakte puzzel: naar de monding gaan, de weg terug volgen, verwijlen bij een vis, in de rivier zwemmen, leven met een visser, brood, kaas en wijn met hem delen, naar de hemel kijken, naar de vogels luisteren, de eerste druppel zien die aan de aarde ontspringt, weer terug naar de oceaan... Dus ja, waarom niet? Zavattini luisterde naar me, maakte aantekeningen, het zou een groot gedicht over de Po worden. Na *La Seine a rencontré Paris* kende ik de valkuilen, en kon ik ze vermijden. Het bleef echter bij een plan.

In Florence ontmoette ik iemand die een grote vriend is geworden: Aristo Ciruzzi. Hij is degene die me heeft binnengevoerd in de geschiedenis van die stad en me haar rijkdommen heeft laten ontdekken. Ik kende zijn hele familie: zijn moeder, zijn vier broers en zijn zuster. Samen maakten we grote momenten mee. Op een keer draaiden we *Spaanse Aarde* in Livorno. Hij introduceerde de film en vertaalde het commentaar en plotseling, tijdens een van de sequenties over het front bij Madrid, kwam er een man van de brigades in beeld. Het was geloof ik Benocci, de regionale secretaris van de Partij, en Benocci had enkele weken daarvoor de dood gevonden

bij een auto-ongeluk. Iedereen in de zaal kende hem en toen ze hem op het scherm zagen konden enkelen zich niet weerhouden zijn naam te roepen: Benocci. Aan het einde van deze voorstelling stonden er bij de uitgang vrouwen op me te wachten met een foto van hun aan het front van Madrid of Teruel overleden of als vermist opgegeven echtgenoot. Ze klampten me aan en lieten me de afbeeldingen zien... 'Kijk eens, die daar, kijk eens goed naar hem, heb je die ook gekend, heb je die ook gefilmd?' Ik kijk naar de vrouwen, ik kijk naar de foto's en ze dringen aan: 'Natuurlijk heb je hem gekend, hij zat in dezelfde afdeling als Benocci, zeg me dat je hem gekend hebt.' Het was bijna een bevel, dus loog ik, zei ik: 'Ja, die herinner ik me, hij was een moedig man.'

En Virgilio Tosi! Nog zo'n vriend voor altijd. Hij was verantwoordelijk voor de cineclubs en had me meegesleept in deze krankzinnige rondedans door heel Italië: ongeveer vijftien voorstellingen in Rome, Florence, Triëst, Venetië, Parma, Livorno...

De cineclub-beweging was heel populair in Italië, stond dicht bij de culturele verenigingen van de communistische Partij, en mijn rondreis had een geweldige weerklank. In de pers was er veel aandacht aan besteed en al spoedig was mijn werk bekend geraakt bij een publiek van cinefielen en daarbuiten.

Deze populariteit was gebleven. In 1959 - ik had de uitnodiging aanvaard om zitting te nemen in de jury voor het festival van Venetië - kreeg ik op een ochtend bezoek van een jonge cineast, Valentino Orsini, die me het voorstel kwam doen een film te maken voor Mattei. Mattei was een invloedrijk man binnen de christendemocratie en was de grote baas van het nationale Olie-instituut, een staatsorganisatie waarin alles was ondergebracht dat met vloeibare brandstof te maken had. Mattei was echter meer dan een politieke figuur en meer dan een zakenman. In het verzet was hij een van de zeer belangrijke mensen geweest en in de loop van deze jaren van strijd had hij geologen horen praten over het bestaan van oliebronnen en gasbellen in het noorden van het land.

Dit was niets nieuws, er werd al in de tijd van Mussolini over gepraat en omdat erover werd gepraat zonder dat er ooit resultaat was gezien, was het verhaal een fabel geworden; de fabel van Mussolini die, in zijn megalomanie, om de wereld de macht van Italië aanschouwelijk te maken, in Rome een nepboortoren had laten neerzetten. Ten tijde van de bevrijding was Mattei, die de reputatie had een eersteklas organisator en beslisser te zijn, door zijn vrienden in de regering belast met de liquidatie van deze hele mussoliniaanse

snuisterijenwinkel. Men had tegen hem gezegd: ‘Al die organen die met aardgas te maken hebben moeten verdwijnen, want er zit niets en we mogen geen tijd meer verspillen met dat gedoe!’

Een jaar later waren de regeringsmensen hem weer komen opzoeken. ‘En, heb je er een eind aan gemaakt, heb je al die zaken opgeheven?’ ‘Nee,’ had Mattei hun geantwoord, ‘integendeel, ik heb nieuwe departementen in het leven geroepen en de organisatie uitgebreid.’

‘O! En waarom dan wel?’

‘Omdat er wel gas zit en het allemaal als een trein zal gaan lopen.’

De politici van de christendemocratie hadden uiterst koel op deze stellige uitspraak gereageerd en de rechtse pers had, gesteund door de Amerikaanse oliemaatschappijen, de halsstarrige Mattei aangevallen: ‘Dat gas is een fabeltje dat de heer Mattei zich in het hoofd heeft gezet; Italië bezit evenmin gas als olie.’

Mattei was een strijdvaardig mens; hij had besloten het uit te vechten met degenen die hem wilden verhinderen verder te gaan op de weg die hij was ingeslagen. Voor hem was de situatie duidelijk: of er nu olie zat of niet, de grote buitenlandse ondernemingen wilden hun monopolie in stand houden en de Italianen dwingen zich door hen de wet te laten voorschrijven. Mattei zag niets in een dergelijke afhankelijkheid. Er zat gas en dat gas zou van Italië zijn, luidde zijn ambitie.

Om de reactionaire pers aan de kaak te stellen en de publieke opinie wakker te schudden had Mattei niets beters kunnen vinden dan de televisie. Hij had een film nodig. Tegen zijn medewerkers had hij gezegd: ‘Ik moet een strijdfilm hebben. Ik heb eens een film gezien die precies is wat ik bedoel, de man die hem gemaakt heeft weet hoe hij moet polemiseren en die man wil ik hebben. Vind hem voor me.’

De film waar Mattei het over had was *Nieuwe Gronden*. Ik weet niet bij welke gelegenheid hij hem gezien heeft, maar hij herinnerde zich hem nog wel. Zijn adviseurs waren op zoek gegaan naar de maker en teruggekomen met het bericht: ‘Die man is Joris Ivens en het is een Hollander.’

‘Uitstekend,’ had Mattei geantwoord, ‘vind hem voor me, hij moet deze film maken.’

‘Maar we weten niet waar hij is. Die man reist veel, misschien zit hij wel in China, in Duitsland of in Cuba; bovendien is het een linkse filmer, we hebben geen enkele zekerheid dat hij voor u zal willen werken.’

Het toeval wilde dat er één man in zijn omgeving was die wist waar hij me kon vinden. ‘Hij is helemaal niet ver weg,’ zei deze, ‘hij zit op dit moment in Venetië.’

Dat was in de ogen van Mattei een voorteken. Als tussenpersoon hadden ze een producent gekozen en deze producent had op zijn beurt Valentino Orsini op me af gestuurd om het contact te leggen.

Valentino Orsini was in het gezelschap van een prachtig wezen, een elegante en golvende blondine, precies als in een roman van Peter Cheyney. In principe was het zijn *girl friend*, maar ze was er natuurlijk niet helemaal toevallig. Het was een heel Italiaanse openingszet. Orsini bracht me op de hoogte van het voorstel; hij sprak met me over Mattei, over het Italiaanse gas, over het feit dat de politici dwars lagen, over de rol van de pers en van de buitenlandse monopolies. Het leek wel een avonturenroman, een soort *Citizen Kane*, herschreven en gecorrigeerd door de omstandigheden, en ik werd niet meteen voor het idee gewonnen maar wel in verleiding gebracht. Ik vroeg Orsini om enige tijd om me te beraden. Het ging om een belangrijke beslissing. Mattei stond voor het staatskapitalisme en ik moest eerst iets meer over die man en zijn standpunten weten. Uiteindelijk stemde ik toe en vroeg ik of ik Mattei kon ontmoeten.

Sprekend over het probleem waarmee hij werd geconfronteerd, zei hij tegen me: ‘Het is een schandaal, in Italië staat de hele rechtse pers in dienst van de Amerikanen. Daar wil ik ze op aanvallen, wilt u dat op zich nemen? Ik heb veel invloed bij de RAI (de Italiaanse televisie, J.I.) en ik laat u helemaal vrij. Alles wat ik wil is dat het een sterke, overtuigende en directe film wordt, net als die film waarin u het kapitalisme na de crisis van 1929 aanviel.’

Zo begon dus dit Italiaanse avontuur, als een aanval op het imperialisme op rekening van een kapitalist die net iets anders was dan de andere. Ik zat in die tijd vreselijk in de financiële problemen en ook uitsluitend vanwege laag bij de grondse materiële motieven was ik op het aanbod ingegaan. Ik moest in mijn levensonderhoud voorzien en gezien vanuit dit standpunt was dit een zeer aangename manier. Al van het begin af aan had Mattei, ook heel Italiaans, het heft in handen genomen: ‘De heer Ivens is een belangrijk man, hij moet in het beste hotel worden ondergebracht.’ Ze hadden me een werkkamer gegeven, een produktiebureau, met een man, Valli, die aan al mijn wensen tegemoet moest komen, en vier jonge medewerkers om me bij mijn werk te helpen: Paolo en Vittorio Taviani, Valentino Orsini en Tinto Brass.

Voor me aan het schrijven van het scenario te zetten maakte ik een rondreis door Italië om de werkelijkheid te proeven. Samen met Orsini en Taviani begaf ik me van de ene schakel in de Italiaanse olieketen naar de andere. ENI in Milaan, de raffinaderijen in Ravenna, daarna naar Venetië, naar Lucanië in het zuiden, waar het aardgas werd geëxploiteerd, en naar Sicilië, waar zich de boorputten in zee bevonden. Ik had beelden nodig, veel beelden, en zoals altijd wilde ik dat er mensen bij waren, ingenieurs, onderzoekers, gebruikers, maar ook anderen: Italiaanse arbeiders en boeren, die als gevolg van de historische ontwikkelingen terecht waren gekomen op het ontmoetingspunt van de technieken van de twintigste eeuw en de tradities van eeuwen her.

Dit thema van het oude en het nieuwe drong zich op als het sleutelgegeven van de film, maar na deze eerste verkenningsreis had ik de behoefte gevoeld me terug te trekken en mijn verbeelding de vrije loop te laten. Ik had me in het hotel in de voorsteden van Rome geïnstalleerd om een scenario te schrijven. Het was het begin van de winter, het was een erg mooie plek en ik zat er verschillende weken te werken. De producent was ongeduldig; iedere dag stuurde hij een van zijn mensen met een secretaresse om te zien wat ik had geschreven. Het ging net zo toe als in de Hollywood-fabriek: ‘En, hoeveel pagina's vandaag?’ In feite schreef ik weinig en las ik veel. Ik werd geconfronteerd met een techniek waarin ik slecht thuis was: de televisie. Drie uitzendingen van elk vijfenveertig minuten. Het was nieuw en ik had hulp nodig. Taviani en Orsini namen hun intrek bij mij in de buurt en hielpen me met het opzetten van een scenario.

We schreven het niet in de vorm van een televisiebewerking maar als een verhaal dat op zichzelf kon staan en dat als een novelle kon worden gelezen. Het eerste deel, dat de titel *De Vuren in het Dal van de Po* kreeg, ging over het technische aspect. Over het aardgas, de exploitatie en het commerciële gebruik ervan. Het tweede deel draaide om de tegenstelling tussen het oude en het nieuwe, een tegenstelling die gesymboliseerd werd door twee steden, Florence en Ravenna, en door twee bomen. Aan de ene kant de kerstboom, dat veelkleurige buizensysteem met grote aantallen kranen dat de olieboorders op de vindplaatsen van aardgas zetten, en aan de andere kant een olijfboom, een immense, eeuwenoude boom, waarvan door verschillende families werd geoogst.

Het derde deel speelde in Gela, in het zuiden van Sicilië: *Ontmoeting in Gela*. Het is het verhaal van een man die met zijn vracht-

wagen heel Italië doorreist om reserveonderdelen voor een boorput naar Gela te brengen. Het was een symbool: de man uit het Noorden die in aanraking komt met het Zuiden. Hij is verloofd met een meisje uit Gela en ze trouwen. Aan het eind van de film doet een volkszanger met de naïeve beelden die deze van de wereld heeft voorspellingen. In het Siciliaans bezingt hij de olie, maar hij bezingt ook het atoom. 'Ja,' zegt hij, 'gisteren hadden we steenkool, vandaag hebben we olie, maar morgen komt de tijd van het atoom. Maar laat er nooit meer een Hiroshima of een Nagasaki komen, het atoom moet de mens dienen, het moet de Vrede dienen.'

Zo luidde het einde van het scenario van wat *L'Italia non è un Paese Povero* (*Italië is geen Arm Land*) zou worden. Mattei had het zonder reserves geaccepteerd. Gedurende de tijd die volgde bleef hij iedere keer dat ik op moeilijkheden stuitte bij me in de buurt en koos hij mijn kant. Vanuit dit oogpunt bood hij me veel bescherming. Dank zij hem kon ik de valstrik vermijden waar ik in het geval van Philips was ingetrapt: de hoogmoedswaan van diensthoofden die er allemaal van overtuigd zijn dat het meest belangrijke voor de film datgene is wat zich op hun afdeling afspeelt. Ik kon geen nee tegen ze zeggen. Mattei had hen gewaarschuwd: 'Laat Ivens zijn gang gaan, hij is degene die de film maakt.'

Tenslotte waren er onder zijn medewerkers velen die sequenties die ze zinloos of genant vonden uit de film wilden halen. Op de vragen die hun waren gesteld hadden enkele boeren uit Lucanië zonder aarzelen geantwoord: 'Het kan ons niets verdommen of er gas onder ons land zit.' Ze spraken duidelijk hoorbaar uit wat veel mensen in stilte dachten. Ze hadden hun eigen problemen en daar hadden ze hun handen vol aan. Lucanië is een van de meest berooide streken van Italië, het is in zekere zin heel mooi, ongenaakbaar, en ik wilde laten zien dat voor die mensen die net als of bijna net als in de middeleeuwen het land bewerkten, het methaangas dat in de aarde opgeslagen lag geen enkel belang had. Dit was waar en het was belangrijk dit te zeggen aangezien hun houding een bijzondere reactie op deze nieuwe rijkdom vormde. De contrastwerking was hevig, maar de tegenstelling tussen de eeuwenoude olijfboom en de jonge ingenieurs hinderde de technocraten en deze sequentie wilden ze eruit hebben. Mattei had hun gezegd: 'Nee, hij moet erin blijven, het is precies wat ik nodig heb. Het is zinloos om onze kop in het zand te stoppen, het is de werkelijkheid van Italië en die moeten we laten zien.'

De werkelijkheid van het leven van deze arme mensen die met

het probleem van de olie werden geconfronteerd nam soms dramatische vormen aan. We waren een vrouw tegengekomen die met haar familie in een grot leefde. Ze had ons uitgenodigd met haar mee naar huis te gaan en daar te filmen: 'Komt u mee, dan kunt u zien hoe wij leven.' Het ging moeilijk, maar Mattei ging ermee akkoord. Net als ik voelde hij de noodzaak deze werkelijkheid te laten zien, opdat de Italianen, en vooral die uit het Noorden, het zouden weten en zich bewust zouden worden van de werkelijke omvang van de problemen waarmee ze werden geconfronteerd. Om zijn adviseurs zover te krijgen zei Mattei tegen hen: 'Wanneer je volk in dergelijke omstandigheden leeft en wanneer je het geluk hebt over natuurlijke rijkdommen te beschikken, heb je eenvoudig het recht niet toe te staan dat de grote buitenlandse maatschappijen ons die rijkdommen afnemen zodat ze ze ons voor een hoge prijs kunnen terugverkopen. Daarom vecht ik en daarom maakt Ivens deze film.'

Ik had een ware stoottroep bij me. Allemaal Italianen. Orsini en Taviani voor het scenario, Tinto Brass als technisch assistent, Dolce en Volpi voor de opnamen. Zonder hen had ik niet veel kunnen beginnen. Ik sprak de taal niet. Omdat ik gestuurd werd door de raffinaderijen en de kantoren van de ENI werd ik van de werkelijkheid van Italië afgesneden door een kloof die ook voor henzelf soms moeilijk te overbruggen viel. Ze begrepen de zuidelijke dialecten niet en het gebeurde niet zelden dat we een tolk nodig hadden. Maar ze waren fantastisch, ze beschikten over alle kwaliteiten die hun volk eigen zijn: spontaneïteit, gevoel voor initiatief, de gave van improvisatie, verbeeldingskracht, en vooral die aangeboren kunst van het onderhouden van menselijke betrekkingen die misschien wel het geheim is van de vitaliteit van de Italiaanse cinema.

Mattei beschermde me tot het eind of bijna tot het eind. Ik heb grote waardering voor die man gehad. We hielden er totaal niet dezelfde filosofie over het leven of dezelfde ideeën op na, maar hij was een man van actie die zich volledig in de dingen stortte die hij aanpakte. Hij haatte bureaucratie en bureaucraten, hij haatte privileges en liet nooit de gelegenheid voorbijgaan om zich tegen de mensen te keren die hier gebruik of misbruik van maakten. Kort voor mijn aankomst had hij de directeuren en onderdirecteuren van de ENI verboden zich door een chauffeur in hun dienstauto te laten rondrijden. Hij gaf als eerste het voorbeeld. Hij was streng en doortastend en de mensen die met hem samenwerkten respecteerden hem meer dan dat ze van hem hielden. Hij drukte zich met weinig woorden uit, nam beslissingen en handelde. Als een uitvin-

der, een onderzoeker of onverschillig wie zich met een interessant idee bij hem meldde, aarzelde hij nooit zo iemand een kans te geven en het hem mogelijk te maken aan het werk te gaan.

Mattei was een progressieve kapitalist met ideeën die sterk inbreuk maakten op de gezapige gewoonten van zijn collega's. Al heel snel na de oorlog had hij verklaard een onverzoenlijke vijand van de 'Seven Sisters' te zijn. De Seven Sisters waren - en zijn nog altijd - de zeven grote internationale maatschappijen die de brandstoffenmarkt beheersen: Shell, Standard Oil, Texaco, British Petroleum enzovoort. Mattei voerde oorlog tegen hen om hun monopolie te doorbreken en hun voorrechten te verkleinen. Als eerste had hij besloten met de exporterende landen contracten af te sluiten op 50/50 basis. Tot op dat moment waren de verhoudingen 75/25 ten gunste van de grote maatschappijen geweest. Dit had in die tijd een niet geringe hoeveelheid stof doen opwaaien. Later, ten tijde van de oorlog in Algerije, had hij standpunten ingenomen die die van het FLN zeer dicht benaderden. Hij was voor de onafhankelijkheid en had relaties aangeknoopt met de mensen van de voorlopige regering en een koers uitgestippeld als resultaat waarvan er handelscontacten zouden kunnen worden gelegd tussen Italië en de toekomstige republiek Algerije. Zeker: dit alles was in zijn eigen belang, maar dit was niet voldoende om hem in de ogen van zijn vijanden vrij te pleiten. Mattei werd met afgunst bezien en dikwijls gehaat. Bepaalde lieden hadden last van hem en wilden zich van hem ontdoen. In 1965 explodeerde zijn privé-vliegtuig midden in de lucht. De stelling dat er een ongeluk was gebeurd, viel niet te verdedigen; het was een aanslag geweest: een bom waarvan nooit helemaal duidelijk werd wie hem had geplaatst. Er was sprake van de Seven Sisters, er was sprake van de OAS, maar nooit kon ook maar het geringste bewijs worden geleverd. In ieder geval betekende het het einde van Mattei en voor Italië het verlies van een buitengewoon man.

Toen de film af was en er een proefvoorstelling van werd gegeven verwoordde de RAI reserves met betrekking tot bepaalde scènes en eiste dat er coupures in werden aangebracht voor de film zou worden uitgezonden. Aanvankelijk had Mattei me van zijn onvoorwaardelijke steun verzekerd, en tegen me gezegd: 'Jij maakt de film zoals jij dat wil, ik heb een sterke positie bij de RAI en ik kan jouw zienswijze erdoor krijgen.'

Mattei was, toen hij dat zei, erg zelfverzekerd geweest, maar intussen was de politieke situatie anders komen te liggen en had Mattei aan invloed ingeboet. Hij kon er niets meer door krijgen.

‘Om de waarheid te zeggen,’ had hij me verklaard, ‘krijg ik het niet meer voor elkaar. Een paar maanden geleden kon ik iedereen bij de RAI naar mijn pijpen laten dansen, maar nu krijg ik geen voet meer aan de grond.’

De RAI vermoeide zich niet met nuances. Ze wilde niet horen van wijzigingen of veranderingen in de montage, ze wilde uitsluitend coupures. Aangezien Mattei weg was stond ik alleen tegenover de slachtpartij. Ik was razend en mijn Italiaanse medewerkers waren even razend als ik. Maar wat konden we beginnen? We hadden geen enkele macht, en de producent, die zelf evenmin macht had, was tot iedere concessie bereid om zijn belangen veilig te stellen. Uiteindelijk sloot ik een compromis; ik zei: ‘Oké, brengen jullie maar coupures aan als jullie willen, maar haal dan wel mijn naam uit de aftiteling en zet in plaats daarvan dat het gaat om fragmenten van een film van Joris Ivens.’

Een schrale troost. Alles welbeschouwd was het echter niet meer dan een opdrachtfilm waarbij ik me niet echt betrokken voelde, en ik had geen enkele reden het nieuwe Italiaanse staatskapitalisme op al te vergaande wijze te verdedigen. Ik slaagde erin een niet verminkte kopie van de film te redden en nam deze mee, verborgen in mijn bagage om de grens te kunnen passeren. Het was wel het minste dat ik kon doen. Ik hield van die film. Via deze film was ik een beetje diepgaander in contact gekomen met Italië en ik wist dat ik er zou terugkeren. Toch was ik een heel eind van mijn weg afgedwaald; ik bedoel van de weg van *Borinage, Spaanse Aarde* en *Indonesia Calling*.

Teruggekeerd in Parijs voelde ik de behoefte me weer te gaan bezighouden met onderwerpen die meer in deze geest waren en met duidelijke eenvoudige situaties via welke mijn camera ondubbelzinnig de weg van de mens naar zijn bevrijding zou kunnen registreren.

Aan het eind van dat jaar 1959 bekrachtigde Fidel Castro het feit dat de Cubaanse revolutie de macht had gegrepen en in Algerije was Frankrijk verwikkeld in zijn koloniale contradicties. Ik kon echter niet naar Algerije: het geringste gebaar in deze richting had me onmiddellijke uitwijzing opgeleverd: Overigens beschouwde ik me niet als specialist in bevrijdingsoorlogen. Het lot had me op een afstand van de oorlogen in Indo-China en Korea gehouden, en ook al ging het Frans-Algerijnse conflict me ter harte, dit was toch niet voldoende reden om me direct in de strijd te werpen. Ik had mijn zestigste jaar achter me en hield me voor dat anderen dit in mijn plaats konden doen.

In die tijd kwamen er in Parijs dikwijls jongeren bij me langs om met me over hun plannen, hun verlangens en hun problemen te praten. Enkelen zeiden me dat ze in mijn voetsporen wilden treden en voort wilden zetten waarmee ik begonnen was, en vroegen me: ‘Joris, kan dat nog wel?’

Deze jonge filmers geloofden in de documentaire en meenden dat ze hun politieke overtuiging in overeenstemming konden brengen met hun artistieke ambities. De tijden waren echter veranderd. De televisie was het overheersende medium voor overdracht van informatie geworden. Te veel beelden, te veel woorden, te veel objectiviteit in plaats van dat de zaken werden verduidelijkt, dit alles schiep slechts een soort gewenning, een banalisering van informatie, en het eind van het liedje was dat, geholpen door de macht der gewoonte, onverschilligheid de reflex van de meeste mensen werd.

Om zich hiervan te onderscheiden moest de documentaire zich op het hoogst denkbare niveau gaan bewegen, en dat gesteund door ridicule middelen, een schaars publiek en massa-organisaties die zich totaal niet voor film interesseerden. Tot deze jongeren, tot degenen die het meest vastbesloten waren, zei ik: ‘Ja, het kan nog. Als het maken van films je aantrekt, moet je weten dat je met documentaires een honderdmaal rijker leven kan hebben dan met het maken van fictiefilms, maar maak je geen illusies, de documentaire is de smalle weg van de film en voor veel mensen is ze er slechts het arme familielid van.’

In 1955 of 1956 had ter gelegenheid van het festival in Cannes de journalist van de *Aurore* met een zekere kribbigheid geschreven dat de documentaire film het gif in de filmprogramma's vormde. Ik had niet kunnen nalaten hem te antwoorden dat voor mij de zaak heel anders lag: ‘De documentaire is het geweten van de film,’ had ik gezegd. Ik ben sindsdien niet van mening veranderd.

Latijns-Amerika, 1960-1964

Bij tijd en wijle zeg ik wel over mijn leven: alles heeft met alles te maken, liefdeszaken, vriendschappen, werk, politiek, vermoeidheid en ouderdom. Dat is veel en vaak is het tegenstrijdig, maar men heeft zozeer iemand van mij proberen te maken die boven iedere tegenstelling verheven was, de filmer van het overduidelijke, dat ik vrees dat men, tenzij ik dit profiel scherper belicht, zal vergeten dat ik een mens ben, met alle beperkingen van dien. Men heeft ten leste rond mij een soort monument opgericht, een enigszins drukkend monument maar wel één dat standhoudt, geruststellend doch incompleet, en vervolgens ben ik een legende geworden: Joris Ivens, de Vliegende Hollander, die met zijn camera de wereld door trekt ten einde de misdaden van het kapitalisme aan de kaak te stellen en het werk van de onderdrukte mens te bezingen. Die legende ben ik echter niet, ik ben niet de man die het op elk moment in zijn leven juist heeft gezien.

In 1960 zat ik op Cuba. De Cubaanse revolutie was nauwelijks een jaar oud, het was de tijd dat ik, na de breuk tussen China en de Sovjetunie, zowel overtuigd was van het marxisme als buiten mezelf van verontwaardiging over het gedrag van de Sovjetunie jegens haar broederlanden. Dat wil zeggen: mijn onzekerheid was totaal en mijn hoopvolle verwachtingen waren geladen met twijfels. Op Cuba was ik de gast van de ICAIC.[*] Sadoul had als tussenpersoon gefungeerd en Alfredo Guevara, de directeur van het instituut, had me gevraagd naar Havanna te komen. Het was een uitnodiging in de wijdse betekenis van het woord, er was geen sprake van scherpomschreven doelstellingen; misschien zou het mogelijk zijn een film te maken, of lessen te geven, of misschien wel allebei. Alles was mogelijk, en dat was volstrekt in overeenstemming met de sfeer die op dat eiland - dat in volle beweging was - heerste, waar het oude en het nieuwe regime nog zij aan zij leefden.

Ik weet nog hoe verbaasd ik was. Ik had negen jaar doorgebracht in landen waar het socialisme zich op Europese wijze met gebruikmaking van traditionele middelen ontwikkelde. In Cuba bevond ik me in een heel andere wereld; het was een veelkleurige revolutie, exotisch, waar de contrasten een verrassend decor vormden. Havanna was een combinatie van twee werelden. Aan de ene kant het

oude Cuba, het verlengde van Florida, met haar bourgeoisie die haar oude plaats nog innam, haar luxehotels, haar speelzalen waar de lucht van dollars hing en haar Amerikaanse auto's. Aan de andere kant het revolutionaire Cuba met haar *barbudos*, haar slogans, haar overwinningsliederen, haar dansen en de alomtegenwoordige Fidel Castro. Het waren de tropen met hun hitte, zweet, sensualiteit en die soort lichte loomheid die de mensen ontvankelijk maakt voor ontboezemingen en onmiddellijke vriendschappen. Cuba maakte de overgang van de ene wereld naar de andere door en niets was definitief - noch het spel der politieke krachten, noch de positie van de Partij, noch die van Che, noch die van Fidel. Het was de revolutie van het enthousiasme, het tegendeel van wat ik in Europa had meegemaakt, maar gekenmerkt door hetzelfde hartstochtelijke verlangen van een volk naar zijn onafhankelijkheid en naar het socialisme. Een socialisme op zijn Cubaans zoals de wereld tot op dat moment nog nooit had gezien.

Mijn eerste dagen gingen heen met ontmoetingen en lunches met alles wat Havanna aan kunstenaars en intellectuelen telde; ik praatte met hen over de grote problemen op het gebied van de kunst, van de revolutie, van de vrijheid, van het volk en van de rol van de kunstenaar in een socialistische samenleving. Al die mensen liepen over van enthousiasme en ideeën en ze waren bereid de wereld opnieuw vorm te geven, hun vorm, zonder ingewikkeld gedoe.

Het was moeilijk in Havanna Fidel Castro niet tegen te komen. Op een avond zat ik op het terras van een café in gezelschap van Alfredo Guevara en enkele vrienden - onder anderen Jorge Fraga en Massip moeten erbij zijn geweest - toen Guevara me bij mijn arm pakte en op een auto wees die aan de overkant van de straat stilhield. ‘Dat is Fidel,’ zei hij me, ‘kom mee, ik moet je voorstellen.’

De ontmoeting verliep zo weinig protocollair als maar mogelijk was. We schudden elkaar de hand en stonden een paar minuten over koetjes en kalfjes te praten. ‘Ja,’ zei hij, ‘het is prachtig dat je hier bent, je bent een man van de praktijk en dat soort mensen hebben we nu nodig.’

Ook Castro was een man met een visie. Hij straalde kracht en een directe eenvoud uit, maar Fidel Castro bleef in mijn ogen die jonge bourgeois-advocaat die nog een zekere reserve ten aanzien van de Cubaanse communistische Partij bewaarde. Voor de oude orthodox die ik was, was deze wijze van richting geven aan de revolutie zo weinig in overeenstemming met de traditionele schema's van het marxisme dat ik me enigszins afstandelijk bleef opstellen.

Zeker: Castro was een nationale held, hij was de man van de Moncada* en van de Sierra Maestra,* maar ik wilde in al mijn enthousiasme een redelijk mens blijven en mijn voorkeur ging eerder uit naar het Cubaanse volk zelf en naar mensen als Che en Cienfuegos, die in mijn ogen betere symbolen waren van hetgeen me uiteindelijk in het Cubaanse voorbeeld het meest interesseerde: de gewapende revolutie.

Al spoedig stelde Alfredo Guevara me voor een film over de revolutie te maken. Ik zei nee. Ik zag helemaal niet hoe en waarom ik als buitenstaander een onderwerp te lijf kon gaan dat weliswaar uiterst actueel was maar waarvan ik zelf niets had meegemaakt. Het was aan hen die film te maken, niet aan mij. Niettemin had ik zin deelgenoot te worden van de Cubaanse ervaring, maar ik wilde me niet in mijn vrijheid laten beperken door de eisen die het maken van een film stelde: een onderwerp, het maken van een plan, het werken aan een resultaat en de verantwoordelijkheid voor een politiek vertoog. Cuba gaf me een gevoel van vrijheid. Door lang naar een formule te zoeken vonden we er uiteindelijk een. Ik zei tegen Guevara: 'Laat me door het land reizen en verschaf me de middelen om deze reis te filmen als een journalist of een schrijver die aantekeningen maakt. Ik heb niet veel nodig: een camera, twee of drie mensen - jongeren van het instituut die er hun voordeel mee zullen kunnen doen en iets zullen kunnen leren - en laat me vooral de vrijheid om zoals het mij goeddunkt deze verfilmde aantekeningen te maken zonder aan de montage of het resultaat te denken.' Alfredo Guevara was heel enthousiast over het idee en zo begon die kleine pretentieloze film die later is uitgemond in *Carnet de Viaje* (*Reisverslag*). Twee of drie dagen later vertrok ik in het gezelschap van een iets grotere ploeg dan ik voorzien had: een cameraman - Jorge Herrera -, een assistent en enkele jonge filmers van de ICAIC, onder wie Jorge Fraga. Onze tocht beschreef een driehoek met als hoekpunten Havanna, Trinidad en Santiago de Cuba. Zo heb ik de werkelijkheid van Cuba leren kennen en zo heb ik haar gefilmd, in alle vrijheid. Ik had alle tijd van de wereld en wilde hiervan profiteren, ik wilde de blik van mijn camera over de mensen en de gebeurtenissen laten glijden zonder telkens te moeten denken aan de film die ik uit het materiaal zou samenstellen, mocht ik dat stadium ooit bereiken. Ik wilde onverbloemd getuigen van alles wat zich aan me voordeed tijdens deze reis door deze feestelijke revolutie.

In Trinidad ontvingen we een oproep van Fidel Castro, die ons vroeg onze reis te onderbreken en ons naar de streek Escambray te

begeven waar gewapende groepen contrarevolutionairen ingesloten waren en op het punt stonden geliquideerd te worden. Castro wilde dat ik het begin van de operatie en de inleidende manoeuvres tot de tegenaanval zou filmen.

Escambray is een berggebied in het centrum van het eiland. Het was een tropisch woud met een overvloedige en dichte vegetatie waar je je onmogelijk op andere wijze doorheen kon bewegen dan door je met behulp van een machete een weg te banen. In dit labyrint van lianen en bladeren, waar een atmosfeer van een hoogopgestookte broeikas hing, waren kleine groepen door vroegere officieren van Batista geïndoctrineerde en opgeleide boeren door het volksleger opgejaagd in de richting van de heuveltoppen. Anti-Castro agenten, kortgeleden uit Florida aan land gekomen, hadden ze uit hun dorpen losgeweekt met het verhaal dat het regime van Castro op het punt stond ineen te storten. In afwachting hiervan waren deze kleine groepen gedwongen geweest zich in de jungle schuil te houden en te overleven. Ze waren van alles afgesneden en hadden de keus tussen zich overgeven of van honger en uitputting sterven.

Om een einde te maken aan dit gedoe, dat niet eens een guerrilla was, had Castro er het leger op af kunnen sturen. Dan had het misschien enkele dagen, in het slechtste geval enkele weken geduurd. Hij had er echter de voorkeur aan gegeven het leger erbuiten te houden en boerenmilities gevormd die langzaam optrokken en het net nauwer aanhaalden. Het duurde langer maar het was meer in overeenstemming met de geest van de revolutie waarvan de leus luidde: ‘Een gewapend volk.’ Tegelijkertijd bood het de gelegenheid de boeren in te wijden in de praktijk van de guerrilla. Castro wilde dat ik deze operaties in hun geheel filmde: de recrutering van de vrijwilligers, hun opleiding, hoe ze optrokken en het terrein bezetten, tot en met de overgave van de rebellen.

De verbindingsofficier ontving me alsof ik de laatste was op wie hij had zitten wachten. Hij draaide me de rug toe en liet me aan mijn lot over omdat er zogenaamd niets te filmen viel en maakte de opmerking dat het beste dat we konden doen was terug te keren naar waar we vandaan kwamen. Ik herkende het wantrouwen van bepaalde militairen tegenover de film. In Spanje en China had ik al eens te maken gehad met officieren die er niet tegen konden zich tijdens een veldslag bespied en gefilmd te voelen. Deze kapitein was stijfkoppig en vertoonde weinig geneigdheid tot discussiëren. Niettemin probeerde ik hem uit te leggen waarom we daar waren en

hoe jammer het zou zijn als we niet zouden proberen een verslag van deze operatie te maken. Ik vertelde hem ook dat ik een zekere ervaring met dit soort situaties had, maar ik bracht mijn verleden niet ter sprake en evenmin wat ik in Spanje, China of Australië had gedaan en ik vroeg de technici die ik bij me had zich op een afstand te houden.

Die avond brachten we door in het kampement aan de voet van de bergen in de hoop dat het wel op de een of andere manier terecht zou komen. Ik was verpletterd door de hitte, doorweekt van het zweet en uitgeput, gevloerd door mijn astma en behoorlijk ontgoocheld door deze eerste ontvangst.

Toen we de volgende morgen terugkeerden bij de commandopost, viel de officier me letterlijk om mijn nek. Hij nam me in zijn armen en drukte me tegen zich aan. 's Nachts had een telefoontje uit Havanna, waarschijnlijk afkomstig uit het hoofdkwartier van Fidel Castro, hem van mijn verleden als militant filmer op de hoogte gebracht. Hij wist wie ik was en wat ik gedaan had, hij was verrukt dat ik er was en stond, daar moest ik me van verzekerd weten, geheel tot mijn beschikking als ik hulp nodig had.

We bleven vier weken in die jungle, diep doorgedrongen in de begroeiing, zonder ooit te weten waar we precies waren, en zonder precies te begrijpen wat er gebeurde. We werden geleid door de geluiden: geïsoleerde schoten, een vuurstoot uit een automatisch wapen, een kort bevel. We sloegen ons kampement op, we zaten een of twee dagen te wachten en dan vertrokken we weer, langzaam in de richting van de toppen. Dit was de tactiek: zonder schermutselingen naar boven optrekken en de rebellen dwingen zich een voor een over te geven. Ze hadden niets meer - geen water, geen munitie - en het consigne luidde: geen geweld, geen vuurcontact en uitsluitend gevangenen. Deze paar weken waren erg moeilijk voor me, soms een echte lijdensweg. De van vocht verzadigde lucht maakte het me onmogelijk adem te halen, ik had het benauwd en was dikwijls niet in staat het tempo van deze eindeloze klimtochten door het tropische woud bij te benen. Het was niet dramatisch maar het stelde mijn krachten verschrikkelijk op de proef. De ploeg die me begeleidde - Fraga, Suarès en Herrera - was zich bewust van mijn problemen en allen hielpen ze me mijn handicap te boven te komen. Ik had de tijd om uit te blazen en weer op weg te gaan. Beetje bij beetje, in weerwil van de vermoeidheid, het wachten, de bevelen en de tegenbevelen, nam onze film gestalte aan. De rebellerende boeren kwamen uit hun schuilplaatsen om zich over te geven; met

hun handen in de lucht doken ze in groepen van drie of vier uit het oerwoud op, uitgeput, vermagerd: het eerste waar ze om vroegen was iets te drinken. Daarna gingen ze zitten en accepteerden een sigaret.

Castro was zo verstandig ze niet vast te houden, hij wilde alleen de aanstokers. Deze arme *campesinos*, die zich om de tuin hadden laten leiden door de schone woorden van de mensen van Batista, gaf hij de vrijheid. Voor hij hen naar hun dorp terugstuurde las de verantwoordelijke officier hun de les. Hij bedreigde hen niet en schold ze niet uit. Hij zei alleen: 'Zo stom zijn jullie toch niet? Hoe hebben jullie kunnen geloven wat die smeerlappen jullie vertelden? Weten jullie wel wie dat zijn? Weten jullie wie ze vertegenwoordigen? Als die ooit kans zouden zien de macht weer te grijpen blijven jullie leven zoals jullie altijd geleefd hebben, niet als mensen maar als beesten, alleen maar goed om voor een hongerloon suikerriet te kappen. Nou, kom, ga naar huis, dan praten we er niet meer over!'

We lieten Escambray achter ons en hervatten onze onderbroken rondreis over Cuba. Van Trinidad gingen we naar Santiago en van Santiago naar de streek rond Zapata. Zapata was een moerasgebied, de berooidste streek van het eiland, die onder invloed van de revolutie een periode van hervormingen doormaakte. De moerassen werden rijstvelden, de paden wegen, men reed er rond in autobussen en de mensen konden er naar behoefte werken en eten, evenzovele zaken die men sinds mensenheugenis in Zapata nog nooit had gezien.

De dag van de herdenking van de dood van Camillo Cienfuegos was ik in Havanna. Cienfuegos was een held, een van de mensen van de Gramma,* een echte man van het volk, die als gevolg van een stompzinnig vliegtuigongeluk in zee was verdwenen. Die dag zag ik in Havanna meer bloemen dan ik ooit in mijn leven bij elkaar heb gezien. Mannen, vrouwen en kinderen droegen een bloem of een boeket, ze waren met zijn honderdduizenden, en al deze bloemen werden als symbool in zee gegooid als eerbewijs aan de nagedachtenis van Camillo Cienfuegos. In haar spontaneïteit, haar enthousiasme en haar vastbeslotenheid had de Cubaanse revolutie zeker iets heel verleidelijks.

Cuba gaf het voorbeeld: erachter tekende zich het Latijns-Amerikaanse continent af. Na enkele weken had ik me verzoend met het idee dat de revolutie in bepaalde omstandigheden noodgedwongen het stadium van een gewapende strijd moest doormaken. En waar kon je betere omstandigheden vinden dan in die Latijns-

Amerikaanse landen - Venezuela, Nicaragua, Guatemala, Colombia, Argentinië, Brazilië en Bolivia - waar een oligarchie, gesteund door de grote Noordamerikaanse trusts, de mensen in een toestand van ondraaglijke ellende en onderworpenheid hield? Het was Cuba gelukt en dus zouden die landen op hun beurt de weg van het verzet kunnen kiezen en de historische loop van de gebeurtenissen omver kunnen gooien. Ik koesterde hier geen enkele twijfel over en ik was ervan overtuigd dat de film in deze ontwikkeling een wezenlijke rol te spelen zou krijgen.

Mijn ervaringen op Cuba kregen er een dimensie bij omdat Fidel, Che en de belangrijkste Cubaanse leiders vastbesloten waren de bevrijdingsoorlog op het vasteland te ondersteunen. Ook zij realiseerden zich dat de film een wapen was en dat ze hiervan gebruik moesten maken. Maar er was niets of bijna niets. De guerrilla-cinema bestond niet en die moesten wij in het leven roepen, tot ontwikkeling brengen, en in de eerste plaats moesten we de mensen ervoor opleiden.

Met als uitgangspunt dit idee ontstond er iets dat niet zozeer een organisatie was alswel een soort half-clandestiene beweging waarvan ik de leiding op me nam, met een zeer soepele structuur waarbinnen individuele initiatieven rijkelijk tot hun recht konden komen. Dit beantwoordde volkomen aan mijn ideeën met betrekking tot revolutionaire film. Van het eerste begin af aan waren onze middelen beperkt: een villa, enkele medewerkers en een beetje geld. Ons bestaan in Havanna had geen enkele wettige status; als iemand vroeg wat ik deed kreeg hij het uiterst vage antwoord: ‘O, Ivens helpt ons met filmen.’ Officieel was ik adviseur van de ICAIC.

Het is een periode in mijn leven die ik een beetje vergeten ben omdat ik hem wilde vergeten. De belangrijkste leiders van de verzetshaarden kwamen naar Cuba om Fidel of Che te ontmoeten en met deze mensen had ik contacten die me in staat stelden inzicht te krijgen in de situatie van de militante film in hun land. Er was nooit sprake van grote bijeenkomsten of studieclubs, maar van zeer discrete ontmoetingen met een kameraad die enkele uren bij me doorbracht. In het algemeen werd ik een of twee dagen van tevoren gewaarschuwd. Dan werd me gezegd: ‘Joris, volgende week is er een vertegenwoordiger van Guatemala in Havanna en die wil je ontmoeten.’ Als dat moment gekomen was had ik een zeer diepgaand gesprek met deze mensen. Ik begon met ze te vragen of ze in hun ondergrondse strijd al film gebruikten. Sommigen zeiden dat dat ze niet interesseerde, anderen zeiden ja en vertelden me

wat ze gedaan hadden: ‘We hebben een jonge kerel die al een paar dingen gemaakt heeft, maar het is moeilijk.’ Ik vroeg hun dan waar ze behoefte aan hadden en dan antwoordde de man: ‘We hebben zus en zo nodig.’ Daar maakte ik een aantekening van en zei: ‘Oké, we zullen doen wat gedaan moet worden; je krijgt je materiaal en over een jaar of zo, als alles loopt, kan je een of twee jongeren voor een stage naar de ICAIC sturen.’

Zo functioneerde het. Ik kocht het materiaal op de rommelmarkt in Mexico, ik ontving jonge cameramensen uit Honduras of Equador en bekeek hun films. Het was vaak erg primitief materiaal, acht-millimeterfilm zonder geluid, maar alles had zijn belang. Ik stond in contact met groepen aan de universiteit van Caracas of Santiago de Chile, en beetje bij beetje ontstond er een netwerk van solidariteit en uitwisselingsprogramma's waarvan het doel was van de film een communicatiemiddel tussen de verschillende guerrilla's te maken.

Helaas ging deze politiek van camera en gewapende strijd al snel in rook op onder druk van de Sovjetunie. Moskou had besloten haar inspanningen te richten op de legalisering van de strijd en de erkenning van de communistische partijen. Het veroordeelde het avonturisme en keerde zich tegen het idee dat Cuba een staat zou worden die subversie in andere landen zou steunen. Om hun kameraden te overtuigen gebruikten de Sovjets grote woorden, ze spraken van vreedzame coëxistentie, over democratische macht, volkskrachten en massapartijen en het einde van het liedje was dat ze de guerrilleros uitmaakten voor onverantwoordelijke mensen, avonturiers en soms zelfs voor provocateurs die gemanipuleerd werden door de Verenigde Staten. Fidel Castro, die economisch afhankelijk was van Moskou, moest uiteindelijk wel toegeven aan de eisen van de Sovjetunie. Het was het einde van een beweging en het was het einde van mijn ervaringen. Ik was teleurgesteld, verbitterd, en was het er helemaal niet mee eens. Ik vond dat als de leiders zich met grote politiek wilden bezighouden, dit nog niet voldoende reden was om de gewapende strijd in de steek te laten en naar willekeur hun standpunten door te drukken. De Sovjetunie werd echter steeds verschrikkelijker en dit was een teken te meer van de degeneratie waaraan de revolutionaire lijn die door het Kremlin werd opgelegd onderhevig was.

Ik was maar een heel klein schakeltje in de ketting. Machteloos. Het had overigens nooit in mijn bedoeling gelegen me in Cuba te vestigen om de goeroe van de jonge Latijns-Amerikaanse cineasten

te worden. Bij wijze van troost zei ik tegen mezelf dat ik geprobeerd had een van de ideeën die me het meest aan het hart gingen in praktijk te brengen: de militante film, de film als wapen, direct betrokken bij de revolutionaire oorlog. Ik hield me verder voor dat ik een paar zaadjes had gezaaid in de overtuiging dat het land rijp was om ze te ontvangen. Deze zaadjes zijn gebleven. Enkele zijn verloren gegaan, andere leven nog, en ik ben ervan overtuigd dat er uiteindelijk een paar zullen ontkiemen en opbloeien. Ogenschijnlijk wijzer geworden, op haar nummer gezet, gemuilkorfd, bedrieglijk gedemocratiseerd, heeft Latijns-Amerika geen enkele van haar tegenstellingen opgelost. Het is een sluimerende vulkaan.

Ik zou nog naar Cuba terugkeren om er een van de meest verbazingwekkende ervaringen uit mijn loopbaan mee te maken. Om redenen van veiligheid heb ik hier tot op de dag van vandaag nooit over gesproken. Nu kan ik dat wel. In die tijd werkte ik bij de ICAIC - als adviseur voor de documentaire film - en ontmoette ik niet weinig mensen. Op een dag had ik, een beetje toevallig, een gesprek met Osmani Cienfuegos, de broer van Camillo. Osmani had een verantwoordelijke positie in het Cubaanse leger, en hij maakte me erop opmerkzaam dat ik een van de weinige cineasten was die met oorlogen een andere ervaring had dan die van een eenvoudige nieuwscameraman. In het vervolg van zijn verhaal legde hij me uit dat er op Cuba, terwijl dat toch voortdurend door een aanval of een invasie bedreigd werd, niemand was die de aanslagen van de contrarevolutie kon filmen. Dit was in zijn ogen een betreurenswaardige toestand en bij wijze van conclusie had hij hieraan toegevoegd: ‘We hebben een leger, maar we hebben niemand die met een camera kan omgaan. Fidel wil dit tekort opvullen en ik weet zeker dat jij met jouw ervaring de ideale man bent voor dit opleidingswerk. Zou jij je hiermee willen belasten?’

Zonder aarzeling had ik ja gezegd. Korte tijd later was ik er met Fidel Castro op teruggekomen. Ik had hem gevraagd wat hij precies wilde, en hij had geantwoord: ‘Strijdbare filmers die niets anders te doen zullen hebben dan gevechtsacties te filmen in geval van aanvallen of bombardementen. Je moet je vooral goed realiseren dat het niets met film te maken heeft want dan zou ik ze naar de ICAIC sturen. Nee, ik wil praktische, snel werkende mensen. Militairen en geen kunstenaars.’

‘Ik snap het, maar daar moet je me tijd voor geven.’

‘Hoe lang?’

‘Zes maanden.’

Ik herinner me nog hoe hij lachte. ‘Zes maanden! Geen sprake van, ik geef je een maand.’

‘Maar dat is onmogelijk!’

‘Dat is best mogelijk, je zal wel zien, het zijn fantastische jongens.’

Enkele weken later bevond ik me ongeveer zestig kilometer van Havanna in een oude haciënda die het eigendom van de familie Batista was geweest. Ik had twee jonge technici van de ICAIC bij me, een vriend, een Haïtiaanse schrijver die me zou helpen, en een veertigtal vrijwilligers met hun officieren-instructeurs die uit verschillende eenheden van het Cubaanse leger afkomstig waren.

Het was de school van de oorlogscameramensen; er heerste een militaire discipline, het tijdschema zat in elkaar zoals in het leger, er was een slaapzaal, een eetzaal, een binnenplaats voor het houden van exercities en er waren twee conferentiezalen. Voor de tijd dat de school zou bestaan was ik er de directeur van: Castro had me uiteindelijk twee maanden gegeven.

Het was de armste filmschool ter wereld. Alles waarover we beschikten was een oude camera, een antieke Zwitserse zestien-millimeter-Paillard. Het was waanzin. De eerste dagen dacht ik dat het een onmogelijke zaak zou zijn met een enkele camera en in zo weinig tijd veertig cameramensen op te leiden. Blijkbaar was ik de enige die deze twijfels koesterde, de Cubanen twijfelden nergens aan.

Ik begon met het maken van een eerste selectie. In twee weken had ik mijn mensen in twee groepen onderverdeeld. Aan de ene kant de meest enthousiaste, een vijftiental, van wie ik volwaardige cameramensen zou maken, aan de andere kant het gros van de groep, die een technische opleiding zou krijgen in het ontwikkelen, monteren en projecteren van films. De mensen vormden een zeer heterogeen geheel. Vrijwel allen waren ze van origine boer of arbeider, maar ze hadden opleidingen achter de rug die zo uiteenlopend waren als maar denkbaar was. Er zaten elektriciens bij, timmerlieden, rietkappers, twee of drie bezaten een rudimentaire kennis van fotografie, terwijl de meesten niets anders inbrachten dan hun goede wil en een aantal nauwelijks kon lezen en schrijven. Allen stroomden echter over van enthousiasme. Allen waren jong en verlangend iets te leren.

Gelukkig waren er timmerlieden in de groep. Dank zij hen kregen we onze camera's. Ik herinnerde me dat ik in Spanje jonge rekruten had gezien die met behulp van houten wapens een geweer leerden hanteren. Ik kwam op het idee om hetzelfde principe te gebruiken om de afwezigheid van camera's te compenseren. Ik liet een

prototype maken van wat een Bell and Howell-handcamera moest voorstellen. Het was erg gemakkelijk: de vormen en het volume gaven hem het uiterlijk van een echte camera en binnen een week hadden we vierentwintig modellen tot onze beschikking. Dat was de camera van Cuba: een gewoon stuk hout met een blok lood om hem op gewicht te brengen en een eenvoudig gat bij wijze van zoeker.

Tegen ieder van mijn leerlingen zei ik: 'Nu heb je twee wapens.' Want natuurlijk waren deze soldaten - infanteristen, artilleristen of matrozen - met hun militaire uitrusting en hun pistool-mitrailleur gekomen, en iedere ochtend exerceerden ze voor het raam van mijn kamer. Ik zei hun: 'Deze camera is even kostbaar als je geweer en je mag haar nooit in de steek laten. Als je slaapt, als je exerceert, is ze altijd aan je zijde. Het is je tweede wapen.'

Elke twee of drie dagen nam ik deze mannen mee om hun de praktijk te leren. In groepen van tien gingen we, de camera in de hand en de pistool-mitrailleur om de schouder, de natuur in. Buiten hun medeweten had ik onderweg een incident georganiseerd, een imitatie van een hinderlaag, een aanval op een voertuig of een schermutseling, en op een zeker moment werden we dan met deze onverwachte gebeurtenis geconfronteerd. Op dat moment riep ik: 'Hup, filmen!' Ze verspreidden zich in het veld en filmden met hun houten camera's, hun oog tegen het gat van de zoeker gedrukt, en namen allen fictieve beelden op. Na vijf of zes minuten blies ik de operatie af, riep ik de mensen bij me, gingen we in een kring op de grond zitten en ondervroeg ik hen ieder apart: 'En, wat heb jij gedaan?'

Dat was wel het meest buitengewone van dit avontuur. Allen hadden ze de sequentie die ze hadden gemaakt in hun hoofd zitten en niemand had op dezelfde wijze gefilmd als een ander. De een zei tegen me: 'Volgens mij was het belangrijkste in een dergelijk incident de agressors te identificeren, dus ben ik er zo dicht mogelijk naartoe gegaan en heb close-ups gemaakt.' Een ander zei juist het tegendeel: 'Voor mij was de situatie als geheel het belangrijkste, ik heb van veraf twee totaalopnamen van de gebeurtenissen gemaakt.' Een derde had een compromis gezocht: eerst van veraf, dan steeds dichterbij. Het meest verbazingwekkende was dat iedereen zich precies herinnerde wat hij had gefilmd en hoe. Ze waren heel serieus en twijfelden er niet aan dat wat ze hadden gezien gefilmd was en dat de beelden op de film waren vastgelegd. Ik geloof dat men op geen enkele school ter wereld ooit een dergelijk experiment

ter hand heeft genomen: een camera van hout, verbeeldingskracht en geheugen.

Na verloop van twee weken kwamen drie andere camera's de taak van onze oude Paillard verlichten. Ieder op hun beurt maakten de mannen zich vertrouwd met de bediening ervan. Ze laadden ze, haalden de film eruit, zetten er andere objectieven voor, leerden scherpstellen, het diafragma instellen en namen tenslotte tien meter film op die we in een geïmproviseerd laboratorium ontwikkelden.

Van tijd tot tijd reconstrueerde ik op het schoolbord een van de veldslagen die ik met John Ferno had meegemaakt. Die bij Taierchwang in China of die bij Jarama in de buurt van Madrid. Ik beschreef hun wat we hadden gezien en niet hadden gezien, gefilmd en niet gefilmd, en ik leerde hun de regels die me van wezenlijk belang leken: nooit alle film met je meenemen, schuilplaatsen en opslagplaatsen hebben, hoe je, als je met zijn tweeën bent, het materiaal en de taken onderling moet verdelen, welke positie je moet kiezen ten opzichte van de slaglinies, dat je nooit moet vergeten je oog van de zoeker te halen om om je heen te kijken en een overzicht over het geheel te krijgen, hoe je de risico's moet beoordelen, zo dichtbij mogelijk kan komen, hoe je bij een groep moet blijven of, het tegengestelde, je ervan kunt verwijderen, hoe je het contact met het commando onderhoudt enzovoort.

Op zekere dag kwamen ze bij me langs en zeiden: ‘Ivens, kom eens mee, we willen je iets laten zien.’ Achter de slaapzalen, in een hoek van de binnenplaats, op de grond, hadden ze het panorama van een van de veldslagen gereconstrueerd die ik op het schoolbord had besproken. Het ging om de slag bij Jarama. Vijftien vierkante meter, in reliëf, met de rivier, de wegen, de huizen, de bomen. We hurkten neer rond deze constructie terwijl een van hen me uitlegde hoe ze de zaken zagen. ‘Kijk,’ zei hij, ‘we hebben de weg gereconstrueerd die je hebt afgelegd en we kwamen tot de conclusie dat jij met je cameraman het maximaal mogelijke hebt gedaan, maar als we hier te maken zouden krijgen met een slag als die hebben we misschien drie of vier mensen met een camera. We hebben over dit probleem nagedacht; met zijn vieren kan je meer doen dan jij toen in je eentje, ik zal je uitleggen hoe...’

Die dag realiseerde ik me dat het pleit gewonnen was. Ze hadden het initiatief genomen en Castro had zich niet vergist: anderhalve maand was voldoendegeweest om van deze soldaten cameramensen te maken. Zeker: hun kennis was beperkt, maar ook erg nauwkeurig

en, geloof ik, perfect aangepast aan de functie die ze zouden gaan bekleden. In de loop van de stageperiode had ik bewust alles weggelaten wat overbodig was: geen fototoestellen, geen theorieën over de filmkunst, en ik had ze de boeken over Eisenstein of Poedovkin, die aan het begin van de stage op de hoek van hun tafel waren verschenen, laten opbergen. Voor deze mensen deed niets ertoe dan hare majesteit de camera met haar drie objectieven even gemakkelijk te gebruiken als een goedkope Kodak, en de actie die zich voor hun ogen afspeelde. Nu dit bereikt was was het met de school afgelopen. Gedurende die paar weken hadden we een Spartaans leven geleid: vroeg opstaan, veel lichamelijke oefeningen, een gemeenschapsleven met maaltijden in de eetzaal, heel eenvoudig voedsel op basis van bruine bonen, rijst en maïs. Voor een man van tweeenzestig jaar was het een uitstekend regime en een goede ervaring.

Enkele jaren later wilde het toeval dat ik een van deze vroegere leerlingen uit Cuba tegen het lijf liep. Het was in Hanoi. Deze man vertelde me over een van de avonturen die hij met zijn camera had beleefd. Hij zei: 'Joris, ik heb een keer in praktijk gebracht wat jij me over die twee wapens hebt verteld. Tijdens een zuiveringsactie werd mijn groepscommandant voor mijn ogen gedood. Ik legde de camera opzij en ben met de anderen in de aanval gegaan. Pas toen ik er zeker van was dat we gewonnen hadden heb ik mijn camera weer gepakt om te gaan filmen. Ik herinnerde me de les nog die je ons gegeven had.'

Dat zijn nu precies de dingen in mijn leven die me tot de uitspraak brengen dat alleen de documentaire je contacten oplevert als dit. Fictiefilms geven een ander soort bevrediging, maar nooit dit soort bakens die uit het zicht verdwijnen en dan, als je het pad van de geschiedenis een eind bewandeld hebt, weer opduiken. Als ik ooit iemand tegenkom die een stuk met me optrekt op het moment dat zijn leven en het mijne elkaar kruisen, ben ik daar gewoon blij om. Het is een beloning die komt als de tijd er rijp voor is, en het is iets heel anders dan een prijs in Cannes of de officiële overhandiging van een medaille. Het is de beweging in mijn leven. Op een zeker moment laat ik ergens iets van mijn ervaring achter, ik vergeet het, en jaren later komt het als een geschenk weer bij me terug. Zo zit het een beetje met mijn school voor cameramensen in Cuba. Het is heel eenvoudig en tegelijkertijd verbaast het me nog steeds, want ik geloof niet dat er ooit een school ter wereld zo arm is geweest en maar zo kort heeft bestaan.

In 1962 ben ik in Chili, waar ik een film maak met de titel... *A*

Valparaíso. Ik had in Havanna Allende ontmoet; Allende was een grote socialist en we vatten sympathie voor elkaar op. Terwijl we over ditjes en datjes zaten te praten raakte hij geïnteresseerd in mijn werk als leraar en had hij me op volkomen vanzelfsprekende wijze voorgesteld naar Chili te gaan om wat van mijn kennis over te dragen op de jonge cineasten daar. 'Natuurlijk,' had hij tegen me gezegd, 'hebben we de macht niet, maar gelukkig hebben we nog enige vrijheid en de universiteit van Santiago kan je zeker ontvangen. Als je wilt kan ik de weg voor je effenen.'

Ik had gezegd: 'Ja, waarom niet?' Een jaar later zat ik in Santiago. De universiteit had net een afdeling film in het leven geroepen die een veertigtal studenten telde. Het heette Ciné Expérimental. Het was een progressieve beweging die gevormd werd door jonge filmers en andere jonge mensen, meisjes en jongens, die niets meer wisten dan wat ze zich hadden eigen gemaakt via de praktijk van de fotografie of het lezen van boeken en tijdschriften.

Meteen al tijdens de eerste werkbijeenkomst had ik duidelijk uitgelegd wat mijn bedoeling was. Ik had mijn studenten gewaarschuwd dat ik met lege handen bij ze was aangekomen, dat ik geen plannen of projecten in mijn hoofd had, en dat het al helemaal niet in mijn bedoeling lag hun een reeks schoolse lessen over de documentaire film te geven. Ik stelde hun een andere methode voor: ik zou samen met hen een thema vaststellen, een film voorbereiden en die samen met hen gaan maken. In de loop van dit praktische werk zouden de theoretische vraagstukken vanzelf om de hoek komen kijken en we zouden ze aansnijden al naar gelang ze zich voordeden, in nauw contact met de werkelijkheid. De studenten hadden het principe aanvaard, de universiteit eveneens, restte nu een onderwerp te kiezen.

In Havanna had ik, op een avondje bij Cubaanse vrienden, de schrijver Alejo Carpentier verrast die net een verhaal stond te vertellen. Hij had het over een stad. Hij beschreef haar met zoveel talent en vuur - hij gaf het beeld van een haven, van eindeloze trappen, van kleurige kabelbaantjes, van een ingewikkeld stelsel van heuvels en huizen, van een onophoudelijk verkeer van omlaag naar omhoog en van omhoog naar omlaag - dat ik was blijven staan om naar hem te luisteren. Tenslotte had ik hem gevraagd: 'Over welke stad heb je het eigenlijk?' en hij had me geantwoord: 'Over Valparaíso.' Natuurlijk was ik Valparaíso vergeten. Het plan dat we in Santiago hadden opgevat - een film over Chili te maken - had iets duizelingwekkends. Geografisch gesproken is Chili een ongelooflijk

land, het is de ruggegraat van het Zuidamerikaanse continent, die zich over een lengte van meer dan tweeduizend kilometer van de tropen tot Vuurland uitstrekt. Politiek gesproken zag Chili er in verhouding tot de andere landen van Latijns-Amerika heel merkwaardig uit: een belangrijke arbeidersklasse die in essentie rond de kopermijnen geconcentreerd was, vakbondstradities, en militairen die op het eerste gezicht het zogenaamde democratische spel meespeelden. Deze schijn was bedrieglijk maar zo lagen de zaken nu eenmaal en ik zag niet hoe ik greep op deze werkelijkheid kon krijgen. Ik had rond moeten reizen, maar daar had ik de tijd niet voor en op heel natuurlijke wijze kwam ik uiteindelijk op Valparaíso uit. Pas toen ik de stad voor de eerste maal bezocht herinnerde ik me Alejo Carpentier. De stad was precies zoals hij haar beschreven had, in haar details was ze zelfs nog rijker en ik zei tegen mezelf: 'Dat wordt de film, Valparaíso.'

Drie weken lang zwierf ik door de stad en flaneerde rond als een jonge man. Valparaíso was een havenstad zoals ik ze liefheb, met zeelieden van alle nationaliteiten - Zweden, Engelsen, Hollanders - en ik moest onwillekeurig aan Rotterdam denken. 's Nachts ging ik naar de bars, overdag nam ik de kabelbanen en ging ik de heuvels in. Ik zocht de waarheid van Valparaíso, de invalshoek vanuit welke ik de stad in opnamen en sequenties uiteen zou kunnen rafelen.

Mijn gedachten werden weliswaar in beslag genomen door de politieke achtergronden en de maatschappelijke situatie in Chili, maar de stad was onontkoombaar aanwezig en er hoefde niets aan te worden toegevoegd. Ik wist zonder een schijn van twijfel dat *Valparaíso* een brave film zou zijn en niet een film die direct met de strijd te maken zou hebben. Het mocht al een wonder heten dat ik er überhaupt was, uitgenodigd en geaccepteerd door de staatsuniversiteit, en het maken van een politieke film was een provocatie geweest. Ik had er dan een enorme janboel van gemaakt en alles vernield wat die jonge progressieve mensen van Ciné Expérimental met veel moeite hadden opgebouwd en tot dat moment in stand hadden gehouden. Later werd ik heftig aangevallen door bepaalde ultra-linksen, die me in het geval van *Valparaíso* van opportunisme en reformisme beschuldigden. Deze mensen zou ik willen zeggen dat het misdadig geweest zou zijn als Ivens zich in Chili slechts met zijn eigen waarheid had beziggehouden. Ik zou dan via de persoon van Allende zijn ingegaan op de uitnodiging van de universiteit en, zonder me van iemand of iets wat aan te trekken, de film over de Chileense revolutie hebben gemaakt. Ik zou de lont in het kruitvat

hebben gestoken en vervolgens naar Europa zijn teruggekeerd en het aan mijn Chileense vrienden hebben overgelaten het verder maar met rechts uit te zoeken. Iets slechters had ik met geen mogelijkheid kunnen doen. Geen haar op mijn hoofd! Ik had ook in dit geval een contract getekend en was vastbesloten het na te komen. Ik had met onervaren studenten te maken, maar het merendeel was betrokken bij de politieke strijd. Als ik hun iets te leren had, dan was dat hoe je een film maakt; aan lessen in politieke moed hadden ze geen behoefte. Ik had geen enkele reden om in hun plaats een revolutionaire film te maken.

Door die jongeren mee te nemen naar de voet van de heuvels van Valparaíso confronteerde ik ze met een werkelijkheid waarvan ze noch het bestaan noch de implicaties kenden, maar waarvan ze gescheiden waren door hun afkomst en hun opleiding. Door met mij te werken leerden ze mijn benaderingswijze begrijpen en zien, leerden ze zien hoe iemand als ik die werkelijkheid in beelden uiteenrafelde, uitgaande van zijn klassestandpunt, zijn gevoeligheid en zijn artistieke en technische vermogens. Dat was *Valparaíso*, een werkstuk op het gebied van analyse en synthese ten behoeve van een groep filmstudenten. Hoe maak je een film? Hoe leg je contact met mensen uit een andere sociale klasse? Hoe ga je met ze om en hoe film je ze? Ook: hoe kies je ze uit? Moest je de folklore van de haven benadrukken? De zeelieden op doortocht? En welk standpunt moest je innemen? Dat van de armen daarboven of van de rijken beneden? Moest je kleur gebruiken, aandacht besteden aan het kolonialisme, esthetiseringen toestaan? Ja? Nee? *Valparaíso* was een voortdurend spel van vraag en antwoord, van probleemstellingen en onzekerheden rond een bepaald thema. Dit moet men niet uit het oog verliezen, dit is bepalend voor de kwaliteiten en verrassingen van de film.

Dit onderzoek gold ook mij. Ik kan wel zeggen dat ik gedurende deze weken van voorbereidingen evenveel geleerd heb als mijn leerlingen. Terwijl ik Valparaíso met mijn blik afgraasde was ik op zoek naar het kernpunt van waaruit ik de werkelijkheid van een stad, de geschiedenis van een land, in verband kon brengen of opnieuw in verband kon brengen met wat uiteindelijk een qua vorm en tijdsduur beperkte film zou worden. Zoals heel vaak was mijn verbeelding rijker dan de beelden die ik maakte. Maar zo is het nu eenmaal, het medium film heeft begrenzingen die men moet leren accepteren. Ook daarover sprak ik met mijn leerlingen.

En we filmden Valparaíso. Opnamen zonder verhaal, met een

cameraman uit Frankrijk, Georges Strouvé, en de studenten van de universiteit van Santiago, die bij toerbeurt meegingen om het vak te leren. Het drama van deze film was het commentaar. Bij mij komt het commentaar altijd pas tegen het eind. Ik film, ik monteer, ik maak aantekeningen en langzamerhand nader ik het punt dat ik mijn beelden van tekst moet gaan voorzien. Bijna altijd draag ik dat commentaar in me om, voel ik het, maar het zijn dan nog slechts ideeën en ik heb iemand anders, een schrijver nodig om het op te schrijven. In het geval van *A Valparaíso* had ik een eerste niet-geslaagde poging tot het maken van een commentaar in het werk gesteld, en een paar dagen voor de muziek en het geluid erbij gemixt zouden worden zat ik met een tekst die me niet beviel. Dat was het moment dat Chris Marker, een collega-documentarist en vriend, me redde. Ik was die dag ontmoedigd en dat was me aan te zien. Chris vroeg me wat er aan de hand was. 'Van alles,' zei ik, 'ik moet een commentaar hebben.'

'Heb je aantekeningen?'

'Ja.'

'Heb je wat documentatie, een boek over Valparaíso?'

'Ja natuurlijk, maar overmorgen moet ik alles mixen.'

Chris Marker pakte mijn aantekeningen. Hij zei: 'Ik zal het eens proberen,' en sloot zich met *Valparaíso* in zijn kamer op. Toen hij zijn kamer weer uit kwam was het commentaar geschreven. 'Hier heb je je tekst,' zei hij.

Het was niet te geloven! In zo korte tijd. 'Hoe heb je dat voor elkaar gekregen?' vroeg ik hem.

'O, weinig geslapen en een beetje Cubaanse rum gedronken,' zei hij op zijn laconieke manier. Hij had me het leven gered en *Valparaíso* werd afgemaakt. Dat was in 1963. De film is een wereldsucces geworden, vooral op de televisie.

Het erop volgende jaar zat ik weer in Chili, op het moment van de verkiezingen. Allende stond kandidaat, Frei eveneens. Ik maakte een film over de verkiezingscampagne, een heel korte film, en Frei, de conservatieve kandidaat, werd gekozen. Allende had echter meer dan een miljoen stemmen gekregen en ik had de film *Le Train de la Victoire* (*De Trein van de Overwinning*) genoemd. In het commentaar zei ik: 'Met deze miljoen stemmen is de loop van de geschiedenis onomkeerbaar en de Trein van de Overwinning rijdt op volle kracht.' Vier jaar later, toen Allende tot president van de republiek Chili was gekozen, stuurde ik hem het volgende telegram: 'De Trein van de Overwinning is eindelijk aangekomen.'

Eindnoten:

* ICAIC: Cubaans Instituut voor de Kunst en de Filmindustrie
* Moncada: de gevangenis in Havanna die door een groep revolutionairen onder leiding van Fidel Castro is aangevallen
* Sierra Maestra: een geïsoleerd gebied, gelegen in het Cubaanse bergland, de basis van de vrijheidsstrijders van Castro
* Gramma: naam van het schip dat de eerste guerrilleros van Castro op Cuba aan land zette

Saint-rémy, 1964-1965

In 1964 verandert mijn leven onder invloed van een groot aantal dingen en maak ik een film over de wind. Een wind die de wolken verjaagt, de hemel schoon wast en het licht al zijn zuiverheid geeft. Het is *Pour le Mistral* (*Voor de Mistral*). Na Italië, na Cuba en Chili is het misschien niet helemaal toevallig. Deze film, onvoltooid, verminkt, waarvan ik nog steeds de sporen draag, weerspiegelt de andere kant van de kunst die ik als filmer maak: de dichterlijke ambitie. *Voor de Mistral* heeft veel te maken met een ander object dat ik nog niet uit mijn hoofd heb gezet, *Le Toit du Monde* (*Het Dak van de Wereld*), en *Het Dak van de Wereld* heeft veel te maken met een land dat me altijd na aan het hart heeft gelegen: China.

Sinds mijn avontuur in 1938 had ik China gelaten voor wat het was, maar ik hield er nog steeds evenveel van. Twintig jaar later, als ik er terugkeer, vind ik dit land weer terug, niet zoals ik het achtergelaten had maar zoals ik het had beleefd en aangevoeld. In Peking sluit Zhoe Enlai me bij wijze van begroeting in de armen. Hij is nog niet de vriend die hij zal worden, maar zijn eenvoud en rustige kracht stellen me op mijn gemak. Hij zegt tegen me: ‘Joris, je hebt het eerste bedrijf gefilmd, nu ga je het tweede bedrijf filmen.’

Toch zou ik niet lang blijven. Ik was in China om de studenten aan het Instituut van Peking documentaires te leren maken, het tweede bedrijf was al negen jaar aan de gang en ik koesterde geen enkele twijfel dat het nog wel lange tijd zou duren. Toch had ik de mogelijkheid tijdens dit verblijf twee films te maken. De eerste, *Before Spring* (*Voor de Lente*), was in wezen een praktisch stuk werk met de cineasten van de documentairestudio in Peking. De film bestaat uit drie gedeelten - *Winter in Mongolië, Het Ontwaken van de Lente aan de Oevers van de Jang-Tse* en *Het Lentefeest* - en stelde me in staat me er rekenschap van te geven welke weg China had afgelegd sinds ik *De 400 Miljoen* had gemaakt. *Voor de Lente* is een film over water, wind, bomen en bloemen. Het is ook een film over het land en de mensen, de mensen in hun strijd tegen de natuur. Alles natuurlijk in zijn juiste proporties gezien is deze film voor China wat *De Eerste Jaren* voor Tsjechoslowakije, Bulgarije en Polen was: de eerste tekenen van het socialisme in een land dat tegelijkertijd kennis maakt met zijn onafhankelijkheid, zijn kracht en

zijn zwakheden. De tweede, *600 Million With You* (*600 Miljoen zijn met U*), was een gelegenheidsfilm, een simpele reportage over een volksmanifestatie in de straten van Peking.

Gedurende de volgende jaren zou ik regelmatig in China terugkomen. Reizen tijdens welke ik lezingen gaf aan het Filminstituut en de documentairestudio van Peking, en die het me mogelijk maakten mijn vertrouwens- en vriendschapsbanden met China en de mensen daar te verstevigen. Het belangrijkste was echter dat ik me als gevolg van dit heen en weer reizen tussen Parijs en Peking bewust werd van een realiteit waaraan ik me tot dan toe had kunnen onttrekken: de pervertering van het Sovjet-socialisme.

De grote schok kwam in 1960, toen ik datgene ontdekte wat ik wel de ruïnes van de twintigste eeuw heb genoemd. Het was de concrete en onloochenbare materialisering van de breuk tussen China en de Sovjetunie. Chroestjev had order gegeven tot de terugtrekking van zijn adviseurs, en van de ene dag op de andere hadden de Russische ingenieurs en technici alles in de steek moeten laten met de opbouw waaraan ze net waren begonnen en het materiaal, de reserveonderdelen en de plannen mee terug moeten nemen. Men zei dat sommigen van hen hadden gehuild van woede. Dat wil ik graag geloven, want wat ik op dat moment zag waren slechts dode fabrieken, onvoltooide betonskeletten, onbruikbare produktielijnen, vernielde machines, de sporen van een vriendschap die plotseling in zijn tegendeel was verkeerd.

Ik herinnerde me op dat moment alles wat me tot dan toe gekwetst of geschokt had maar dat ik had geaccepteerd. Nu kon dat niet meer: ik was op een punt beland waar accepteren niet meer mogelijk was en ik wist dat ik de Sovjetunie de rug moest toekeren.

De wortels staken echter diep. Je draagt niet zomaar dertig jaar socialisme en trouw aan een partij met je mee zonder op het moment van de breuk de kracht van deze banden te voelen. Net als een heen en weer bewegende slinger had ik tijd nodig voor de zwaai naar de andere kant. Toen ik uit China in Parijs terugkeerde kwamen mijn vrienden me opzoeken om me te vragen wat ik van deze strijd dacht. Ik zei hun: ‘Ja, het is ernstig, het is een ideologisch conflict, maar...’ Ik kon nog maar niet aan deze oorlog tussen twee socialistische landen geloven. Ik liet deze gedachte niet toe en vervolgde: ‘Het kan allemaal nog best in orde komen. Samen vormen ze een macht, gescheiden zijn ze een speelbal van het imperialisme.’

Het proces was echter onomkeerbaar. In de loop van deze jaren moest ik, als ik voor een festival of een colloquium naar Moskou

of Leipzig ging, deze verandering wel opmerken. Ik zag oude strijdmakkers terug en gaf me rekenschap van de kloof die er tussen ons gaapte. Ze waren niet meer dezelfden. Joetkewitsj was veranderd. Alexandrov was veranderd. Roman Karmen en Pyriev waren veranderd. Ze waren nu comfortabel genesteld in hun functie, met een datsja en een auto, en gaven blijk van een soort afstomping die heel sterk op onverschilligheid leek. Maar waren ze werkelijk veranderd? Ik herinnerde me hoe Pyriev in 1951 in Berlijn was geweest. Had hij toen al niet blijk gegeven van de zelfvoldaanheid en afstandelijkheid van iemand voor wie het communisme een theater van illusies was waarover hij privé op cynische toon sprak terwijl hij zich toch aan de conformistische regels hield?

Ik loop op de gebeurtenissen vooruit, maar het lijkt me toch dat dit voorbeeld de moeite van het aanhalen waard is. Het gaat over Vietnam. In 1965 was ik in Moskou om er mijn eerste Vietnamese film, *Le Ciel, la Terre* (*De Hemel, de Aarde*) te vertonen. Enig applaus, dat nauwelijks beleefd genoemd mocht worden, markeerde het einde van een voorstelling gedurende welke ik de gêne en een zekere geïrriteerdheid had gevoeld bij de mensen - voor het merendeel filmers - die zich in de zaal bevonden. Het waren niettemin vrienden, maar deze Russische intellectuelen, kunstenaars en filmers, ontdekte ik later, konden de gedachte niet onderdrukken: ‘Wij, de vertegenwoordigers van het grote land van het socialisme, hebben niets gedaan om de Amerikaanse agressie tegen Vietnam aan de kaak te stellen, en deze Hollander komt hier om ons een lesje te geven! Waar bemoeit hij zich mee?’

Voor deze mensen was Vietnam uitsluitend een staatsaangelegenheid. In de loop van deze zelfde reis zou ik pogingen in het werk stellen om hulp te krijgen voor de jonge Vietnamese cinema. In Hanoi hadden ze werkelijk niets en in Parijs en in Amsterdam waren steuncomités gevormd die zich ten doel hadden gesteld materiaal of geld in te zamelen. Toen ik in Moskou de vraag stelde: ‘Kunnen jullie iets bijdragen?’ kreeg ik overal het antwoord: ‘Maar waarom? Daar zorgen ze daarboven wel voor.’ Dit wilde zeggen dat de Partij en de staat de verantwoordelijkheid hadden voor het zorgen voor geld en materiaal en dat dat wel genoeg was. Geen enkele directe of spontane actie was mogelijk.

Ik ben een man van de werkelijkheid. Deze periode in mijn leven was als gevolg van de omstandigheden een soort vergaarbak waarin ook andere signalen terecht kwamen. Wat tot dan toe latent aanwezig was geweest werd nu, als een foto-afdruk die men in de

ontwikkelaar gooit, zichtbaar. Bij de schok die ik in China onderging kwam nog die van een ontmoeting die mijn laatste illusies in rook deed opgaan. In 1962 deed Marceline haar intrede in mijn leven. Zeker, ik was er rijp voor, maar ik kan gerust zeggen dat zonder haar de verandering die in me plaatsgreep, hoewel die onvermijdelijk was, meer tijd genomen zou hebben.

Afgezien van mijn meest intieme vrienden die mijn privé-leven kenden, heeft niemand ooit een vermoeden gehad van deze ontmoeting: Marceline, de activiste die overliep van de energie, en ik, de enigszins roestige oude fellow-traveller van het stalinisme. Onze liefde stond in het teken van dit verschil. Beiden werden we echter gedreven door het verlangen de wereld te bevrijden van al wat onzuiver was.

Ik heb Marceline via de film leren kennen. Op een dag werd ik uitgenodigd voor een voorstelling; het ging om de presentatie van *Chronique d'un Été*, van Jean Rouch en Edgar Morin. Meteen al bij het begin van de film werd mijn aandacht getrokken door een jonge vrouw, die heel direct was en met haar bandrecorder op de mensen afstapte om hun de vraag te stellen: ‘Bent u gelukkig?’ Ik zou geen idiotere vraag kunnen verzinnen, maar deze kleine parmantige vrouw stelde die vraag op zo'n manier dat hij geloofwaardig werd, bijna ontroerend. Iets verderop in de film getuigde deze actrice, die tegelijkertijd zo fragiel en zo sterk was, van haar ervaringen in de concentratiekampen van de nazi's. Ik was gefascineerd, en die avond werd ik verliefd op dit personage van Jean Rouch zonder dat ik verder probeerde meer van haar te weten te komen.

Een paar weken later werd ik opgebeld door een jonge vrouw. Ze had net in Algerije een film gemaakt en vroeg me wat tijd voor haar op te offeren om haar materiaal te bekijken. Ik stemde toe en toen ik haar in de projectiezaal aantrof ontdekte ik tot mijn verrassing dat het om de jonge vrouw uit de film van Rouch ging: Marceline Loridan.

We besloten elkaar nog eens te zien. Op een avond ontmoetten we elkaar weer, op de place Saint-Sulpice, bij de rue Guisarde, dineerden we in restaurant Les Charpentiers en gingen daarna naar mijn huis. Dat was in 1963. Sindsdien hebben we elkaar niet meer alleen gelaten. We waren verliefd en ook verbaasd over elkaar. Zo begon onze verhouding, zonder dat we elkaar werkelijk kenden, met al onze affiniteiten en verschillen, met een gemeenschappelijk vak en een kijk op de wereld die ons eerder nader tot elkaar bracht dan van elkaar verwijderde. We leerden elkaar beter kennen door

samen te werken en onze verhouding werd een gedeeld leven dat nu al twintig jaar duurt.

Toen ik haar leerde kennen was Marceline al betrokken bij de revolutionaire strijd, maar ze had allang afstand genomen van de Sovjetunie en de communistische Partij. In 1948, op het moment van de affaire-Joegoslavië, en later, in 1951 en 1956, tijdens de botsingen in Berlijn en Boedapest, had ze dit nieuwe Sovjet-imperialisme van de hand gewezen en een soort socialisme verdedigd dat zich ontdaan zou hebben van de wurgende greep van het stalinisme. Met andere woorden: ze nam een geheel ander standpunt in dan ik. Dit onderscheid werkte echter als een gist. Het respect dat we voor elkaar koesterden dwong ons ons bepaalde zaken af te vragen en te proberen te begrijpen hoe twee mensen, die zo dicht bij elkaar stonden waar het hun aspiraties, hun opstandigheid en hun gevoel voor rechtvaardigheid betrof, op het gebied van ideologische vraagstukken zo ver van elkaar af konden staan. Voor mij was het het moment om de balans op te maken en te proberen te zien wat rechtvaardig was en wat niet.

Ik herinnerde me toen de conflicten tussen mijn Duitse vrienden in New York over de processen in de Sovjetunie, het weglaten van de sequentie over Joegoslavië terwijl we midden in de opnamen zaten, mijn afwijzing van de film over de jongeren in Berlijn, de bedroefdheid van Gérard Philipe op het moment van de gebeurtenissen in Boedapest, vrienden die de beweging hadden verlaten, sommigen in stilte, anderen op onvoldoende doordachte wijze, ik herinnerde me de Chinezen die door Chroestjev in de steek waren gelaten, de guerrilla's die door de Russen in de steek waren gelaten; alles wees in dezelfde richting en ik was even uit het veld geslagen door zoveel zinloosheid.

Ik ben echter niet iemand die lang stil blijft staan. Ik heb al gesproken over mijn twijfels en mijn zekerheden en de rol die ik ze toeken. Ik zou met het communisme moeten breken en dat heb ik gedaan. Ik heb zelfs met de gedachte gespeeld er een spektakel van te maken zoals ik dat in Sydney had gedaan, maar ik was geen lid van de Partij en ik realiseerde me al snel dat ik er noch naar verlangde noch de middelen ertoe had om een polemiek aan te gaan.

Ik legde geen openbare verklaring af, ik schreef geen artikel, en aangezien ik geen lid van de Partij was werd ik noch geroyeerd noch overgeleverd aan het bestraffende oordeel van de activisten. Alles voltrok zich in stilte. Alleen mijn vroegere vrienden, mijn oude kameraden, begonnen me te ontwijken terwijl ik van mijn kant de

ontmoetingen en onbeholpen discussies waarbij beide partijen hun standpunten probeerden te rechtvaardigen probeerde te vermijden. Ik wilde vooral geen beeld van mezelf ophangen als van de man die verraden is of als van een schuldige die zich plotseling verplicht voelt zijn hele leven ter discussie te stellen. Zo zag ik het niet. Ik had partij gekozen en in zeer nauw contact met de communistische Partij gestreden op een moment dat ik het juist oordeelde dat te doen. Als ik nu aan deze Partij twijfelde en haar afwees bevestigde ik mijn politieke betrokkenheid en onderstreepte ik mijn wil om voor mijn ideeën te strijden. De strijd werd ergens anders op gericht, maar wat mijn verleden aangaat hoefde ik nergens spijt van te hebben.

Dit is nu juist de beperking van de mensen - vooral van de critici - die alle moeite doen om mijn leven te reduceren tot een nauwkeurig afgepaald en vastomschreven kader. Deze simplificering stelt hen misschien op hun gemak, maar ze is idioot. Voor sommigen ben ik een militante filmer en niets meer. Wanneer ik eens een van die puriteinen tegenkom en hij tegen me zegt: '*Regen*, alla, dat is een jeugdwerk, maar waarom verdorie *La Seine a rencontré Paris*? Waarom *Pour le Mistral*? Met dat soort flauwekul heb jij toch niets te maken?' word ik woedend en zeg hem net niet dat hij juist degene is die er niets van heeft begrepen.

Voor anderen ligt het precies andersom. Ik herinner me dat een recensent op een dag schreef: 'Ivens heeft drie films gemaakt in zijn leven: *Regen, De Seine* en *Voor de Mistral*, de rest van de tijd heeft hij zich aan de arbeidersklasse verkocht.' Zowel in het ene als in het andere geval stellen de mensen zich dezelfde vraag: 'Hoe is het mogelijk dat iemand als ik zowel de een als de ander kan zijn?' Als ze mijn dromen zouden kennen zouden ze niet meer bijkomen van verbazing. De Vliegende Hollander is er hier een van, de *Mistral* ook, en *Het Dak van de Wereld*, dat krankzinnige idee waarvoor ik ooit nog eens de kracht hoop te hebben om het te verwezenlijken, hoort er ook bij. Misschien gunnen deze puristen uit beide kampen me het recht te dromen zoals het mij goeddunkt, maar ze gunnen me tegelijkertijd ook niet meer dan het recht om uitsluitend die films te maken die beantwoorden aan de normen die zij me hebben opgelegd.

Als ik ooit *Het Dak van de Wereld* maak zullen de fans van 'Ivens als militant filmer' aanleiding te over hebben om zichzelf vragen te stellen en hier naar eigen goeddunken op te antwoorden. Voor het moment blijft de film een plan, maar ik voel me volkomen in

staat me erin te storten en de film tot een einde te brengen. *Het Dak van de Wereld* is het Pamir-gebergte en ik denk dat ik deze droom - bij de top beginnen, naar de zee afdalen en erin onderduiken terwijl ik intussen het land China en zijn geschiedenis de revue laat passeren - zal verwezenlijken.

Over dit *Dak van de Wereld* zeg ik dat het de meest lyrische film uit mijn hele loopbaan zal worden, een fantastische, epische film die én de onmetelijkheid van het universum én de afmetingen van een beschaving die zich van holwoning naar socialisme beweegt zal laten zien. Het is een filmisch gedicht en zo zie ik het ook. De wolken als achtergrondstuk. Ik ben altijd gefascineerd geweest door het schouwspel van de wolken. Als ik per vliegtuig reis kan ik uren naar hun bewegende vormen zitten kijken. Daarboven zijn de oneindige ruimte, het zuivere licht en een vreemde duizeling die me steeds hoger trekt. Beneden is de mens. En in de dikke wattenlaag van de wolken tekenen zich andere vormen af, waarin mijn geestesoog beelden uit legenden, veldslagen, mythologische gestalten ziet. Dat is de herinnering van China, zijn geschiedenis.

Zo daal ik met mijn camera van het dak van de wereld en vlieg ik boven de wolken. Ik bevind me in een vliegtuig en ben boven de realiteit verheven. Plotseling zie ik door een gat de aarde. De lijnen van het bebouwde land volgen de beweging van het reliëf en ik maak een duik. In een enkele seconde bevind ik me op het niveau van de mens op het rijstveld, op het niveau van zijn blik en zijn handen. Twee kinderen spelen onder een boom, een insekt vliegt door een zonnestraal, ik bevind me in de microkosmos. Ik blijf er even en dan ga ik weer terug, ik keer terug in de hemel en mijn blik verwijdt zich opnieuw tot het niveau van de kosmos. Ik ben bevrijd van de wetten van zwaartekracht en ruimte. Bij mijn volgende duik omlaag dring ik in de oceaan door. Ik raak aan de diepten van de Chinese Zee. Er heerst stilte, vreemde vissen komen voorbij. Ik verwijl een moment in dit onderzeese universum en dan kom ik terug op de mens, of in de hemel, op het dak van de wereld.

Ik ben meester van de ruimte, maar ook van de tijd. Slechts de film geeft je die vrijheid. Ik omhels de geschiedenis van China en laat de kijker voelen hoe ver het verleden van dit land teruggaat en hoe ver het nog lange tijd zijn weg kan vervolgen. Vierduizend jaar geleden waren er al beelden in China; de mens was er, met zijn intelligentie, en is er gebleven. Wanneer ik me door de wolken beweeg zie ik in projectie de grote afbeeldingen van deze beschaving, waarin mythologie en werkelijkheid samenvloeien. De mythologie is

bijvoorbeeld het verhaal van de bedrogen fee die op weg is naar de maan. De legende vertelt dat deze heel mooie vrouw na een ongelukkige liefde het aardse leven vaarwel zei en naar de maan vertrok. Er komt echter geen einde aan haar reis en, zeggen de Chinezen, op sommige avonden kan je haar langs de wolken zien trekken. Ze noemen haar de fee van de maan en ze spreken nog steeds over haar; ze zeggen dat ze eens zal terugkomen.

De mythes ondergaan een gedaanteverwisseling en de verbeeldingskracht van het volk verleent ze een soort realiteit. De teksten, de grotschilderingen en de opera's leggen getuigenis af van deze geschiedenis, die zich halverwege legende en werkelijkheid afspeelt. De aap bijvoorbeeld. De Chinese aap is een goede aap, het is een koning, met zijn regeringshiërarchie en zijn leger, en hij heet Souen Woe-Kong. Hij is ondeugend, heeft veel gezond verstand, ontrafelt alle intriges en wint uiteindelijk altijd. Hij symboliseert het volk en de vindingrijkheid van het volk. Men vertelt dat hij degene is geweest die heel lang geleden die boeddhistische monnik die zich naar India moest begeven om er de heilige boeken vandaan te halen heeft begeleid en beschermd. Het was een reis die bezaaid was met hinderlagen, gelegd door de boze geesten die gezworen hadden te verhinderen dat de monnik in zijn onderneming zou slagen. Maar de aap waakt. Hij is een groot specialist in hemelse zaken en als hij erheen gaat is dat om tweedracht te zaaien, de goden kunnen dan niets anders verzinnen dan zich onder de tafel te verstoppen. De aap is op zijn manier een revolutionair.

Ik broed al lange tijd op dit *Dak van de Wereld* en het project ligt me na aan het hart. Als ik het erover heb kijken mijn Chinese vrienden me verbaasd aan en vragen: ‘Maar wat is de betekenis er eigenlijk van?’ Ik antwoord hun dan: ‘O! Het betekent tegelijk alles en niets, het is een groot poëtisch fresco over China.’

Wat *Voor de Mistral* betreft: iedere keer dat ik dit plan voor een film over de wind ter sprake bracht, bracht ik ook altijd verbazing, scepsis of ironie teweeg. Ik veronderstel dat het het soort idee is dat men zijn hele leven kan koesteren zonder er ooit over te praten, zo gek lijkt het. De Fransen bood het de gelegenheid op goedkope wijze blijk te geven van hun ongeloof of zich te buiten te gaan aan woordspelletjes. *De Wind* werd *Wind* en velen zouden me in de categorie dagdromers onderbrengen. Toch wist ik precies wat ik wilde. Ik herinner me nog dat ik er voor de eerste maal serieus met een producent over sprak - het ging om een belangrijk man die gespecialiseerd was in het produceren van documentaires - en dat

deze me antwoordde: ‘Meneer Ivens, ik ken al uw films, ik heb zeer veel ontzag voor alles wat u heeft gemaakt en ik zou het fantastisch vinden om met u samen te werken. Maar hoe wilt u een film over de wind maken? Je kan de wind toch niet zien?’

Ik had de wind echter wel gezien en ik was ervan overtuigd dat ik er een film over kon maken. Mijn eerste emoties gingen terug tot mijn kindertijd, ik was ze vergeten, en pas veel later had ik de wind weer ontmoet en gevoeld dat hij de hoofdrol in een film zou kunnen spelen. Het gebeurde in Frankrijk, in 1951 of 1952. In die tijd verbleef ik tijdens een van mijn reizen tussen Oost en West toevallig enkele dagen bij vrienden in het zuiden van Frankrijk om wat uit te rusten. Het was in Saint-Tropez en op een middag lag ik lekker op mijn rug in de zon naar de bewolkte hemel te kijken toen ik plotseling aan de horizon wolken zag verschijnen die de vorm van raketten hadden en zich in mijn richting bewogen. Ze werden voortgedreven door de wind. De strijd was niet van lange duur, na verloop van tien minuten was de hemel blauw, helder en een beetje koud. De mistral had hem schoongeveegd.

Ik was getuige geweest van de strijd tussen de god van de wind en de wereld van de wolken, en het was plotseling gebeurd, zo duidelijk zichtbaar, tegelijkertijd zo eenvoudig en zo overdonderend, dat mijn adem ervan stokte en mijn hart sneller begon te kloppen. Ik betreurde het dat ik geen camera bij me had gehad om de beelden van dit kortstondige schouwspel vast te leggen zodat ik ze met iemand had kunnen delen. De dagen erop bleef de mistral over het land waaien. Ik was gefascineerd door de wijze waarop hij alles zijn wil oplegde. De landschappen werden erdoor veranderd, vergroot, de mensen en de dieren gehinderd in hun gewoonten en het leek me dat niemand zich aan zijn invloed kon onttrekken. Als ik boeren tegenkwam, stelde ik hun vragen over deze onvoorstelbare wind, en ik ontdekte dat ze er allemaal een persoonlijke relatie mee hadden. Sommigen spraken me over hun wijngaarden en hun oogsten, anderen over hun reumatiek of hun nervositeit, allen hadden ze wel een verhaal of een anekdote te vertellen: de wind - hun wind - vormde een deel van hun herinnering. Op dat moment begon ik me te realiseren dat de wind op een zekere dag het onderwerp van een film zou kunnen worden.

Ik begon in mijn vrije tijd de wind te bestuderen en dat ben ik jarenlang blijven doen. Al doende herinnerde ik me mijn eigen ontmoetingen met de wind. Heel dikwijls had hij me gehinderd bij mijn werk. Terwijl ik mijn onderzoekingen voortzette merkte ik welke

belangrijke plaats de wind in het leven van de mens inneemt, in zijn werk, in zijn kunst en in de dingen waarin hij gelooft. Ik bestudeerde de Hollandse schilders die, met hun techniek, geprobeerd hadden de vreselijke noordwestenwind, die de hemel donker kleurt en storm brengt, vast te leggen. In Florence bekeek ik de wind van Botticelli in de haren van zijn Venus. Ik las en herlas de gedichten van Shelley, van Lorca, van Saint-John Perse en van Frédéric Mistral. Ik ging weer naar de films kijken waarin de wind het dramatische element vormt, zoals het bewonderenswaardige *The Wind* van Sjöstrom, of het ontroerende *Steamboat Bill Junior* van Buster Keaton. Ik verzamelde de verhalen en legenden over de wind en beetje bij beetje kreeg ik de zekerheid dat ik al die elementen in een groot filmisch gedicht zou kunnen onderbrengen.

Het belangrijkste was echter mijn kennismaking met Van Gogh. Toen ik naar zijn schilderijen stond te kijken, de schilderijen die hij in de Provence had gemaakt, ontdekte ik dat hij ze bijna allemaal had geschilderd in het licht van de mistral met, boven de cipressen, de meedogenloze zon die een gevaar lijkt aan te kondigen, de voorbode van zijn krankzinnigheid.

Gewoonlijk is de cipres een wat plechtige boom. Compact en spits accentueert hij het landschap, vormt de grens van bezittingen, luistert begraafplaatsen op en getuigt van de aanwezigheid van een beschaving. Zijn trots straalt van hem af, hij staat daar om de wind te breken en wanneer de mistral begint te blazen wordt het een totaal andere boom. Dan verandert de cipres de stand van zijn bladeren en van donker en kalm verandert zijn massa in een groene toorts die naar de hemel reikt. Zo had Van Gogh hem geschilderd en zo wilde ik hem ook vastleggen, in de kleur die hij in de wind aannam.

Met het verstrijken van de tijd groeide mijn kennis over de wind, maar er gingen heel wat jaren overheen voor ik iemand tegenkwam die zonder zich een ongeluk te schrikken of me schouderophalend de rug toe te draaien naar me luisterde zodra ik hem over de mistral begon te vertellen. Op een dag hoorde ik in Parijs spreken over een jonge producent van wie men zei dat het een ondernemend mens was en dat hij vastbesloten was de gezapige gewoonten op het gebied van produktie en distributie op hun kop te zetten. Ik bedacht dat hij misschien de man zou zijn die het aan zou durven een film over de wind te produceren en ik maakte een afspraak met hem. Deze man was Claude Nedjar. Ik praatte over de wind en hij luisterde naar me zonder te glimlachen en zegde toe zich in dit avontuur te willen storten.

Deze ontmoeting was tegelijkertijd mijn geluk en mijn ongeluk. Claude Nedjar had alle fouten die iemand met zijn kwaliteiten eigen zijn. Hij was net begonnen met de film van René Allio, *La Vieille Dame Indigne*. Ook dit was een vreselijke gok, de eerste film van een theaterman, zonder ster, en over een onderwerp dat niet erg voor de hand lag. In zijn hartstocht een onderneming waaraan hij met beperkte middelen begonnen was ook tot een goed einde te brengen, nam Claude Nedjar zelf ook risico's: hij schoof met potjes geld, goochelde met cijfers en al spoedig zat *Voor de Mistral* op zwart zaad.

Het was een moeilijke en smartelijke gang van zaken, want ik koesterde, en koester nog steeds, een bijzondere achting en vriendschap voor deze man, die in de hoogste mate over de gave beschikt nieuw talent aan te boren en over de moed deze mensen de mogelijkheden te geven zich te uiten. Dat hij *De Oude Dame* van Allio had aangedurfd maakte hem in mijn ogen even respectabel als het feit dat hij zich - met een Nederlander van vijfenzestig jaar wiens reputatie in wezen het resultaat was van zijn politieke betrokkenheid - in een film over de wind stortte. Helaas ondervond ik de beroerde gevolgen van de wanorde en de verwarring, en toen ik op zeker moment zonder geld en zonder film zat moest ik zelfs samen met mijn ploeg vechten om te proberen te redden wat er nog te redden viel. Het kwam zelfs tot een staking, maar het mocht niet baten.

Voor de Mistral werd een gecastreerde film die niets meer van doen had met wat ik me had voorgesteld. Als ik handig was geweest had ik me er misschien nog uit kunnen redden met behulp van een paar spectaculaire, handig in elkaar gezette opnamen in een aangenaam ogende montage. Maar dat was niet de manier waarop ik de wind zag, ik had andere ambities, ik wilde de veranderingen vastleggen die hij veroorzaakt, in die transformatie doordringen, voeling krijgen met de mensen wier leven en werk door de mistral werden getekend. Daarvoor had ik tijd en geld nodig en beide had ik niet meer.

Meteen al bij het begin van onze samenwerking had ik Claude Nedjar een heel programma voorgesteld over de wind en hij had het enthousiast onderschreven. Dit program behelsde een film van tweeëneenhalf uur waarin verschillende originele ervaringen zouden worden ingelast die samen een immens fresco over de wind zouden vormen. Het begin moest in mijn ogen gevormd worden door een tekenfilm van Mac Laren. Mac Laren was een oude kennis, we

hadden elkaar tijdens de oorlog in Canada ontmoet en hij ging volkomen akkoord met het idee een animatiefilm van ongeveer tien minuten over de kosmische wind te maken. Het was een fantastisch begin.

Vervolgens kreeg ik het idee een camera toe te vertrouwen aan amateurfilmers uit het zuiden van Frankrijk. Ik kende er drie of vier die ervaringen hadden opgedaan met de mistral die direct verband hielden met hun dagelijks leven: een postbode wie met zijn fiets en zijn post ongelofelijke dingen waren overkomen, en een ander, een imker, die me had verteld hoe de bijen de mistral veel eerder aankondigden dan het weerbericht deed. Ze gingen ermee akkoord dat ze gefilmd zouden worden en hun verhaal zouden vertellen.

Het derde element van dit program zou gevormd worden door het werk van een jonge Franse regisseur, een korte fictiefilm, een liefdesgeschiedenis met drie personen: een man, een vrouw en de mistral. Tenslotte zou dan mijn gedicht over de wind zijn gekomen, veertig minuten in zwart-wit, daarna in kleur, en als afsluiting zou het beeld verbreed worden tot cinemascope.

Dat was mijn programma. Claude Nedjar had het geniaal gevonden. Terwijl ik hem mijn idee zat aan te praten had ik hem overtuigd dat hij zelfs nog verder moest gaan. De uitgave van een boek over de wind. Er waren toch boeken over de zee, de bergen en de wolken, waarom dan geen boek over de wind? Verder kon hij een plaat maken. Tijdens de opnamen was de geluidsman even gek op de wind geworden als ik het was. Voor de eerste keer in zijn leven had hij de wind niet tegen zich. Integendeel: in plaats van hem te ontvluchten moest hij hem in al zijn nuances vastleggen. Hij had alle verschillende soorten muziek opgenomen die de wind maakt en dat kon je op de plaat zetten. Een film, een boek, een plaat - een heel programma over de wind.

Alles stortte ineen als een kaartenhuis. Ik was machteloos getuige van deze mislukking, mijn mooie droom over de mistral vervloog in de materiële nood en kleinzielige ruzies die inherent waren aan een produktie die niet meer over de middelen beschikte om zijn verplichtingen na te komen. Deze rampspoed was aan de film af te zien. Het commentaar was van middelmatige kwaliteit, de muziek was half werk, de overgang van zwart-wit naar kleur, die ik me zo vol nuances en geladen met betekenis had voorgesteld, werd gereduceerd tot een laboratoriumtruc zonder enige subtiliteit en vooral: geen enkele anekdote die ik had uitgekozen en geen enkel verhaal

waarin de wind de hoofdrol speelde - hetgeen de film zijn werkelijke diepte moest verlenen - werd ooit opgenomen. Ik zat klem tussen een falende produktie en een wind die niet naliet ons zijn wil op te leggen en mijn illusies waren als sneeuw voor de zon gesmolten.

De mistral was onze heer en gebieder; als hij het liet afweten moest ik op hem wachten en als hij kwam moest ik zien dat ik hem te pakken kreeg. Hij was de werkelijke regisseur, autoritair en grillig. Ik heb nooit de middelen gehad om tot zijn niveau op te klimmen. Als ik een ander soort mens was geweest, had ik het erbij kunnen laten zitten, had ik van het plan kunnen afzien, maar zo zat mijn karakter niet in elkaar en ik wilde geen ruïne op mijn weg achterlaten. Op dezelfde wijze als ik in Sydney had gevochten om *Indonesia Calling* af te krijgen, vocht ik nu om mijn film over de wind te voltooien. *Voor de Mistral* is een montagefilm van vijftig minuten geworden. Onvolmaakt, incompleet, blijft het een soort onvoltooide schets, een droom die nooit is verwezenlijkt en waarvan ik de mooiste beelden nog steeds in mijn hoofd heb. Het meest verbazingwekkende is dat *Voor de Mistral* in alle landen waar hij in de programmering is opgenomen een zeer gunstig onthaal heeft gekregen. Het is een succes dat me iedere keer weer verbaast.

Waarom *Voor de Mistral* en waarom juist op dat moment? Soms vraag ik me het wel eens af. Ik geloof dat ik er rijp voor was om een dergelijk experiment aan te pakken en ik zie de film als een fase, als een soort overgang in zowel mijn werk als mijn leven. Een symbool wellicht? Ik zou er niets zinnigs over kunnen zeggen. Vóór *Voor de Mistral* waren het Cuba en Valparaíso en meteen daarna zullen het de hemel en de aarde van Vietnam zijn. Misschien dat die film over de wind niet zo onzinnig is als men zou denken? Ik vlei me met de gedachte dat hij zijn eigen plaats en zijn eigen logica heeft en dat hij op een moment in mijn leven valt dat ik de behoefte gevoelde even stil te staan om de veldslag tussen de wind en de wolken in de hemel van de Provence in Saint-Rémy te filmen. Op die vreedzame hemel zal een andere hemel volgen, een hemel vol lawaai en razernij, waarin de hoofdrol niet meer door de wind wordt gespeeld maar door de dood.

Vietnam, 1965-1969

In 1965 laat de geschiedenis me opnieuw kiezen. Enkele maanden na de provocatie van Washington in de Golf van Tonkin ga ik naar Hanoi en kom terug met een film van dertig minuten waarin de Amerikaanse agressie tegen Noord-Vietnam aan de kaak wordt gesteld. Het is *Le Ciel, la Terre* (*De Hemel, de Aarde*). Ik had die film gemaakt met de vaste wil anderen te overtuigen van hetgeen waarvan ik zelf stellig was overtuigd; ik was tegen het offensief van het Amerikaanse imperialisme en voor de overwinning van de Vietnamezen, en de enige vraag die me had beziggehouden was: hoe moest ik de waarheid te lijf gaan en welke vorm moest ik eraan geven? Deze waarheid was eenvoudig: in Vietnam streed een volk voor zijn onafhankelijkheid tegen een agressor die tien- of twintigmaal sterker was dan dat volk zelf en die daar niets te maken had.

Het was de eerste keer dat ik naar Vietnam ging en de film die ik mee terugnam was de eerste getuigenis, gezien vanuit het standpunt van Hanoi, van een oorlog die al heel wat verwoestingen had aangericht en al heel wat hartstochten had losgewoeld. *De Hemel, de Aarde* was een Franse film. Bij de voorstellingen in Parijs werd hij, al naar gelang de politieke standpunten van de mensen, op verschillende wijzen ontvangen. Dat was logisch. Niettemin had ik, in deze benadering van een volksoorlog, waarbij ik weer aanknoopte bij de vorm en de stijl van *Spaanse Aarde*, wellicht de gedeelten waarin ik op lyrische wijze te werk ging niet voldoende gescheiden van die waarin informatie moest worden overgedragen. Henry Chapier schreef hierover in *Combat*: '...Ofwel het gaat om een uit journaalbeelden opgebouwde propagandafilm, ofwel het is een liturgie. Door deze twee genres te vermengen confronteert Joris Ivens ons met een willekeurig document dat nu eens lonkt in de richting van de subtielst denkbare propaganda, dan weer naar datgene waarvan men denkt dat het in de filmkunst voor poëzie staat.'

Met deze woorden drong Chapier tot de kern van het probleem door. *De Hemel, de Aarde* was de combinatie van nieuwsbeelden en van sequenties die ik zelf had opgenomen en gemonteerd volgens de opvattingen met betrekking tot de documentaire die tot dat toe de mijne waren geweest. Ik mikte tegelijkertijd op de realiteit van de feiten en op de kracht van de emoties die hierdoor werden los-

gemaakt: ik raakte dusdoende aan de grenzen van het genre. Aangezien het om een zo heet politiek onderwerp ging moest ik iets inbinden en strakker te werk gaan, moest ik mijn enthousiasme leren beheersen of in de hand leren houden en de realiteit van de feiten een belangrijkere plaats gunnen. In Vietnam spraken die feiten voor zich. Uitgaande van dit voorbehoud vloeide *De Hemel, de Aarde* voort uit een noodzaak en zou de film nog een belangrijke rol gaan spelen. Hij onthulde de werkelijke afmetingen van een oorlog die nog maar in het beginstadium verkeerde; een totale oorlog die jaren zou duren.

Ik was via Zhoe Enlai in Peking in contact gekomen met Noordvietnamese regeringsfunctionarissen. Ze waren zonder problemen akkoord gegaan met mijn komst en toen ik in Hanoi arriveerde had ik geen idyllisch maar wel een exemplarisch Vietnam aangetroffen. Een volk en een Partij vochten tegen de gigant Amerika. Politieke en militaire functionarissen, arbeiders en boeren, jongeren en ouderen, mannen en vrouwen gaven, als je dat zo kunt zeggen, onder de bommen blijk van een zekere levenskunst en van een kalme zelfverzekerdheid zoals ik die nog nooit ergens had gezien. Niemand leek enige twijfel te koesteren aan de overwinning en dit was des te verbazingwekkender daar de Noordvietnamezen een verdedigingsoorlog voerden. Tegenover de bommenwerpers die hen bestookten stelden ze hun DCA-luchtdoelgeschut, hun geweren en hun vindingrijkheid. Om het vol te houden hadden ze hulp nodig; ze aanvaardden die evenzeer van Peking als van Moskou en gaven zich alle moeitede gevoeligheden van beide te ontzien. Tegenover het conflict dat de Chinezen en de Russen van elkaar gescheiden hield gaven de Vietnamezen blijk van een opmerkelijk gevoel voor evenwicht, dat je tot in de kleinste details van het dagelijks leven terugvond. In Hanoi stonden bij de krantenverkopers de *Pravda* en het *Volksdagblad* naast elkaar op een opvallende plaats. In hun redevoeringen vergaten de politieke functionarissen nooit de twee broederlanden samen te noemen. Deze blijken van aandacht waren bij tijd en wijle ontroerend. In mijn hotelkamer in Hanoi had ik iedere morgen recht op een snoepje dat op het ontbijtblad hoorde te liggen. De ene dag was het een snoepje dat in de Sovjetunie was gefabriceerd, de andere dag een uit China en op deze regel werd nimmer inbreuk gemaakt. De Vietnamezen gaven op deze wijze terzelfder tijd uiting aan hun trouw, hun neutraliteit en hun verlangen naar onafhankelijkheid.

De Hemel, de Aarde was niets anders dan een nieuw *Reisverslag*

dat aan een vitale behoefte beantwoordde. In Vietnam achtte men het nodig de wereld behalve door middel van de communiqués van de persagentschappen ook met andere middelen op de hoogte te brengen van de redenen van zijn politieke opstelling en duidelijk te maken welke prijs men moest betalen voor zijn verzet tegen de stoomwals van het Amerikaanse imperialisme. In Parijs had, op het moment dat de film werd uitgebracht, een andere criticus geschreven: 'Het is een geëngageerd document, een polemiek, en bepaalde mensen zullen zeker niet nalaten het van een gebrek aan objectiviteit te betichten. Maar waar anders zouden we deze objectiviteit moeten zoeken dan in de eerlijkheid van de getuige die rapporteert wat hij gezien heeft en die probeert te analyseren en te begrijpen?'

Ik had trouwens partij gekozen: *De Hemel, de Aarde* was een strijdfilm die iedereen van goeden wille opriep partij te kiezen voor Vietnam, tegen het imperialisme. Een 'Vietnam zal overwinnen' en niet het ontoelaatbare 'Vrede in Vietnam', dat de activisten van de Franse communistische Partij in de straten scandeerden.

In Frankrijk werd, in die jaren zestig, na Indo-China en Dien Bien Phoe, na Algerije, in een tamelijk lusteloos politiek klimaat waarin de linkse partijen en vakbonden zich bleven vleien met illusies, de oorlog in Vietnam beetje bij beetje het verzamelpunt van linkse, progressieve en revolutionaire mensen. Overal in de wereld zou de beweging een hoge vlucht nemen, want Vietnam werkte als een ferment: het gaf het voorbeeld en gaf de mensen weer hoop.

Niet zo lang geleden, in mei 1979, toen ik bezig was met de voorbereidingen voor mijn expositie in Beaubourg ter gelegenheid van mijn vijftigjarig jubileum als filmer, kwam er een man van gevorderde leeftijd met een wit baardje naar me toe. 'U kent me niet,' zei hij, 'maar ik herinner me u heel goed... Ik was in het palais de Chaillot, in 1967, toen u Claude Lelouch van repliek diende. Weet u het nog? Het was na de voorstelling van *Loin du Viêt-Nam* (*Ver van Vietnam*); ik ben blij dat ik het u nu kan zeggen: ik was het volkomen met u eens.'

Deze man, die me overigens aanklampte om met me te praten over een filmproject over de straatartiesten van Beaubourg, bracht me inderdaad die fameuze avond in het palais de Chaillot weer voor de geest. Na de voorstelling van de film had er een debat plaatsgevonden en ik had gereageerd op Claude Lelouch, die vlak daarvoor had verklaard: 'Deze oorlog is verschrikkelijk, we moeten die arme Vietnamezen te hulp komen.'

Met deze uitspraak was ik het volkomen oneens, en ik had gere-

pliceerd dat de Vietnamezen noch om een aalmoes noch om medelijden vroegen, ik was dieper ingegaan op het idee van rechtvaardige en onrechtvaardige oorlogen en had de aanwezigen eraan herinnerd dat Vietnam iets anders was dan een geschikte aanleiding om lucht te geven aan mooie gevoelens.

Maar dit is niet zo belangrijk. Van deze film, *Ver van Vietnam*, moet men slechts het wezenlijke vasthouden en dat wezenlijke is positief. Het was een collectieve film die cineasten van allerlei slag bijeenbracht, onder wie zich zowel zachtmoedige mensen als harde activisten bevonden. Afgezien van deze persoonlijke nuanceverschillen was *Ver van Vietnam* echter een manifest waarin de deelnemers hun meningsverschillen lieten rusten teneinde zich te verenigen en gezamenlijk hun vak in dienst van een zaak te stellen. Godard, Lelouch, Marker, Resnais, Varda, Klein en allen die hen hielpen maakten het mogelijk een breder publiek gevoelig te maken voor het Vietnamese probleem. Ook ik had ermee ingestemd mee te werken aan deze onderneming. Dit was belangrijk omdat ik de enige filmer was die direct kon getuigen van de Noordvietnamese werkelijkheid. Voor ik uit Parijs was vertrokken had ik een gesprek gehad met Chris Marker en Alain Resnais om samen met hen een thema en een paar algemene richtlijnen vast te stellen en in Hanoi had Marceline de sequentie gefilmd die in de uiteindelijke versie werd opgenomen. Als men de balans opmaakt kan men zeggen dat *Ver van Vietnam* een geslaagd experiment in collectief filmen was en dat het een nuttige film was.

Voor de documentarist staat nooit iets vast. De werkelijkheid is altijd sterker, ze legt hem haar wil op en hij moet zich met haar meten. Ik kan wel zeggen dat er geen enkele film is geweest waarbij ik niet iets heb geleerd. Zelfs nu, na vijftig jaar praktijkervaring, ben ik er nog steeds niet in geslaagd voor eens en voor altijd een methode vast te stellen om de mens te benaderen en hem te filmen. Er bestaat eenvoudigweg niet één enkele methode; iedere keer is het weer anders. Je moet dus leren en de lessen uit je ervaringen trekken. Als je dit vergeet, hetzij door tijdgebrek, hetzij door gebrek aan belangstelling, hetzij door vermoeidheid, is er een grote kans dat de werkelijkheid je later als een boemerang overvalt.

De Hemel, de Aarde was een van die ervaringen. Voor ik naar Vietnam terugkeerde om er de film te maken die later de *17^{e} Parallèle* (*De Zeventiende Breedtegraad*) zou worden, had ik besloten volgens een andere methode te gaan werken. Marceline zou met me meegaan en we zouden de film samen maken. Voor de eerste keer in

mijn leven zou ik de macht delen en in nauwe samenwerking met haar optreden. Dit was een verandering, een hele verandering. Er veranderde ook iets dat nog belangrijker was: de zestien-millimeterfilm met direct synchroon geluid kwam mijn leven binnen.

Ik kwam uit de wereld van de stomme film. Sinds *De Brug* en *Regen* was ik in de film vooruitgekomen door de technische ontwikkelingen te volgen. Ik had mijn eerste films gemaakt met een eenvoudige handcamera die door een veerwerk werd aangedreven. Voor het monteren van mijn beelden beschikte ik slechts over een montagetafel met een grote lens met een gloeilamp. Het was allemaal erg primitief. Toen het optische geluid zijn intrede deed, wisten we de eerste keren dat we met de film bezig waren niet zo goed wat we ermee aan moesten. Ik herinner me nog heel scherp dat Helen van Dongen en ik er allerminst gerust op waren: we moesten in het geluid gaan snijden. We konden het zien: het was een heldere lijn die zigzaggend langs de rand van de film liep, we konden het op de montagetafel horen en langzamerhand raakten we vertrouwd met dit nieuwtje. Al snel leerden we het direct te lezen, leerden we de o van de i en de b van de p onderscheiden en zonder ons ooit te vergissen zo op het eerste gezicht in de film te snijden.

Nu is dat allemaal verleden tijd, het geluid is magnetisch geworden en het is onzichtbaar. Het is voldoende de band op het apparaat te leggen en te luisteren. Met het plakken gaat het net zo. Aanvankelijk moesten we met een schaar de film aan stukken knippen, hem met een scheermesje afschrapen en de einden zo goed mogelijk aan elkaar zien te plakken. Nu gaat dat vrijwel automatisch, de plakpers doet al het werk.

Aan het eind van de jaren vijftig bracht de synchronisatie van beeld en geluid een omwenteling teweeg in de kunst van de documentairefilmer. Het ligt niet in mijn bedoeling me te buiten te gaan aan technische explicaties en filosofische overwegingen om het belang van dit verschijnsel aan te tonen, maar tot op dat moment was het gebruik van zestien-millimeterfilm beperkt gebleven tot de gebieden van wetenschappelijk onderzoek en televisie en werd hij gebruikt door enkele verlichte amateurs. Binnen enkele jaren kreeg hij, voorzien van synchroon geluid, een nieuwe dimensie. Wat oude cineasten als ik geringschattend vermicelli noemden werd voor de jongeren een onvervangbaar instrument en toen we besluiten moesten gaan nemen met betrekking tot onze tweede film over Vietnam, heeft Marceline me overtuigd. Ik liet het vijfendertig-millimeterformaat waarmee ik al mijn films had gemaakt liggen en stortte me

in het avontuur van de zestien-millimeter geluidsfilm. Voor mij was het een ware revolutie. De voordelen lagen voor de hand: het materiaal is lichter, hanteerbaarder, met geluid kan men meer in contact komen met de mensen, want die laten zich niet alleen filmen maar ze spreken zich ook uit, en ik bedacht: ‘Als je hiermee het volk het woord kan geven, waarom dan niet!’

Tegelijkertijd zag ik er echter ook de zwakke punten van. Ik dacht: Het is een vooruitgang op voorwaarde dat je de techniek onder de knie krijgt, anders wordt al dit comfort een valstrik. Toen de *cinéma vérité* voor het eerst van zich deed spreken schreef ik een artikel in *Les Lettres Françaises*, waarin ik de alarmklok luidde. Ik zei onder meer: ‘Onze camera's zijn licht, makkelijk verplaatsbaar en geruisloos geworden, maar in weerwil van alle wonderen van dit apparaat zal de waarheid ons zeker ontglippen als we niet over de middelen beschikken om ons vrijelijk te uiten en onze ervaringen, dat wil zeggen ons zoeken naar de waarheid, met het publiek te delen.’ Ik verwoordde op deze wijze mijn vrees dat de jonge filmers door al dit comfort voorbijgestreefd zouden worden en hierdoor zouden vergeten na te denken.

In zekere zin werd mijn ongerustheid bevestigd door *Chronique d'un été* van Jean Rouch en Edgar Morin. Niet door de film als zodanig, die ontegenzeggelijk eerlijk was en verstoken van iedere mooifilmerij, maar toen ik hem zag realiseerde ik me wat een hachelijke aangelegenheid deze reportagestijl kon worden als men niet beschikte over het intellectuele meesterschap van mensen als Rouch en Morin, en hoezeer deze stijl zou kunnen leiden tot een verarming van de documentairekunst. De films van Richard Leacock leidden niet tot een dergelijke verarming.

Primary en *Eddie Sachs in Indianapolis* waren verbazingwekkende, directe en doordringende films waarbij je om zo te zeggen het leven met je vingers kon aftasten. Ik was tot jaloerswordens toe gek op deze films maar tegelijkertijd was ik ook bang. Misschien voelde ik me overtroefd? Het kan zijn. Ik geloof echter niet dat dat de werkelijke reden van mijn ongerustheid was. De rijkdom van deze nieuwe technieken, die de filmer in staat stelde bijna moeiteloos zo diep in de werkelijkheid door te dringen, leek me het gevaar in te houden van gemakzucht, dat wil zeggen van een oppervlakkige benadering van en visie op de werkelijkheid die in handen van handige manipulators zou komen te berusten.

Toen de opnamen voor *De Hemel, de Aarde* erop zaten, hadden de functionarissen van de centrale studio voor documentaire film

in Hanoi me gevraagd of ik terug wilde komen, en een maand na de première van de film in Parijs zat ik weer in Vietnam om er een tweede film te maken.

Maar wat voor film moest ik maken? Ik wilde niet aan een volgende *De Hemel, de Aarde* beginnen. Die film was blijven hangen op een niveau van algemeenheden, en Marceline en ik voelden dat we dichter op de werkelijkheid van de oorlog moesten zitten, dat wil zeggen dat we het Vietnamese volk dichter moesten benaderen, want deze twee waren onlosmakelijk met elkaar verbonden. Om de volksoorlog te filmen moest ik echter verder gaan dan alles wat er tot op dat moment was gedaan, verder dan wat ikzelf in Spanje of in China had gedaan, dat wil zeggen dat ik me niet moest blijven bewegen aan de oppervlakte waar de gebeurtenissen plaatsvonden, maar volledig in de oorlog moest opgaan, dat ik het leven moest delen van hen die de oorlog voerden en met hen moest leven, als een soldaat die als wapen een camera heeft.

In Noord-Vietnam was er geen dorp, geen weg, geen veld waar de oorlog niet als een slagschaduw overheen hing. Op onverschillig welke plaats konden binnen enkele seconden de F 105's opduiken en alles op hun weg verwoesten. Dit was een deel van de dagelijkse gang van zaken. Afgezien van deze 'rustige' gebieden, waar je maar één keer per week de kans liep een mitrailleursalvo of napalm- of fosforbommen over je heen te krijgen, waren er echter ook zones waar de oorlog totaal was. In Hanoi had men het vaak over het district Vinh-Linh. In deze streek was de oorlog het meest intens, waren de bevolking en het volksleger het intensiefst ingeschakeld; het was het gebied rond de grens tussen Noord en Zuid in de omgeving van de zeventiende breedtegraad, die Vietnam in tweeën deelde. Daar hadden we besloten heen te gaan en te filmen.

Ongelukkigerwijs wilde niemand in Hanoi ons laten vertrekken. Het was te gevaarlijk. Geen enkele functionaris mocht erheen, tenzij het niet anders kon. Dit was de regel en die gold natuurlijk zeker voor een oude cineast als ik. Ik was weliswaar in Vietnam om er een film te maken, maar dit was nog geen reden dat ik dan ook het risico zou moeten lopen er het leven bij in te schieten. Dit was het standpunt van de Partijfunctionarissen en van het opperbevel en zes weken lang leverde ik slag met deze mensen om toestemming te krijgen om met mijn camera naar het zuiden, naar het gebied Vinh-Linh bij de zeventiende breedtegraad te gaan. Ze waren allemaal tegen me: de mensen van de Partij, de militairen, de met mij bevriende filmers van de documentaire-studio, en allen zeiden me

steeds weer: ‘Joris, je bent een goede kameraad, we hebben samen nog veel te doen. Het is niet nodig dat je je in die hel begeeft om er je leven te verspelen.’

Ik antwoordde: ‘Welke hel? Ik heb er wel meer gezien in mijn leven!’ Iedere keer weer ging ik zonder de moed te verliezen in de aanval. Maar één man was gevoelig voor mijn hardnekkigheid, Ho Tsji Minh. Hij zei: ‘We kunnen hem wel laten gaan, Ivens is iemand die altijd met een film terugkomt.’ Dit was geen erg rationele uitspraak, dus voegde hij eraan toe: ‘Als Ivens zo zijn best doet om naar de zeventiende breedtegraad te gaan, komt dat omdat hij over het probleem heeft nagedacht en er de consequenties van aanvaardt.’

Zijn autoriteit gaf uiteindelijk de doorslag. Enkele dagen voor ons vertrek had de eerste minister, Pham Van Dong,* ons voor de lunch uitgenodigd en Ho Tsji Minh was ook langsgekomen. ‘En, ben je tevreden? Je mag naar Vinh-Linh,’ had hij glimlachend gezegd.

‘Ja, en nog hartelijk bedankt,’ had ik geantwoord.

‘Je hebt meer geluk dan ik en ik benijd je, want mij zullen ze nooit toestemming geven om erheen te gaan,’ en zich tot Marceline wendend voegde hij eraan toe: ‘Maar “la petite” gaat toch zeker niet mee?’

Marceline had meteen gereageerd. ‘Hoezo, ik er niet heen?’ had ze gezegd, ‘er zijn in Vietnam wel kleinere vrouwen dan ik, die met een geweer rondlopen. Ik kan evenveel hebben als zij.’

‘O, maar het gaat daar veel harder toe dan je je mogelijkerwijs kan voorstellen,’ antwoordde Ho Tsji Minh, ‘ik weet niet of je wel...’

Hij was opgehouden met praten en keek naar de onderarm van Marceline, waar hij het juist boven haar pols getatoeëerde nummer had opgemerkt.

‘Heb je in een kamp gezeten?’ vroeg hij haar.

‘Ja,’ antwoordde Marceline.

‘In welk?’

‘Auschwitz.’

‘Zo! En je bent levend uit die schoorsteen gekomen?’

‘Ja.’

‘Goh.’ Ho Tsji Minh had even gezwegen en zei toen: ‘Dan geloof ik dat jij ook wel naar de zeventiende breedtegraad kunt.’

Lunches als die blijven momenten die ik moeilijk kan vergeten. In die tijd was Ho Tsji Minh al ziek, maar zijn geest was nog even levendig als voorheen, een levendigheid die gepaard ging aan een zachtheid die soms wel tederheid leek. Die had hij geuit toen hij

Marceline ‘la petite’ had genoemd. Dit is het soort momenten dat ik tussen mijn herinneringen als een schat koester, zelfs al zijn het er weinig en waren ze achteraf niet belangrijk. Als een van die jonge neo-denkers nu tegen me zegt: ‘Maar Joris, dat kan toch niet! Let daar eens op! Kijk dat eens! Het communisme heeft nog nooit iets goeds opgeleverd,’ hoe kan ik hem dan aan zijn verstand brengen dat ik iemand ben met een geheugen en een gevoeligheid die heel anders werken dan bij hem? Juist vanwege zo'n lunch, die een soort contract tussen Marceline en mij bezegelde, en vanwege die oude man die zijn leven had gewijd aan de strijd voor de onafhankelijkheid van dat land.

Om van Hanoi naar de zeventiende breedtegraad te komen moesten we een afstand van om en nabij de vijfhonderd kilometer afleggen. Het was een speciale weg die zich door de jungle kronkelde. De directe weg, de oude weg nummer een, was korter, maar niemand waagde zich er meer op. Hij vormde permanent het doelwit van de Amerikaanse vliegtuigen en het was zelfmoord geweest die te nemen. Deze noord-zuid-as, die Hanoi met de strategische zone verbond en verder naar het zuiden uitkwam op de Ho Tsji Minhroute, was de slagader via welke zich het hele Noordvietnamese militaire potentieel heen en weer bewoog. Hij was van vitaal belang en het was ondenkbaar dat de stroom verkeer over deze weg onderbroken zou worden. De weg zigzagde onder het oerwoud door. Over de hele lengte van deze vijfhonderd kilometer reden de konvooien als linten in beide richtingen, alle denkbare soorten voertuigen: vrachtwagens, *command-cars*, karren en fietsen; het geheel deed denken aan twee geweldige rupsen, gecamoufleerd met behulp van takken met bladeren en besmeurd met modder. Onze ploeg bestond uit een tiental mensen dat over drie command-cars was verdeeld. Afgezien van Marceline en mij waren er twee cameramensen, Dao Le Binh en Nguyen Quang Tuan, een konvooileider, Phi Huong, een organisator, een veiligheidsman, onze drie chauffeurs en Xuan Phuong, onze tolk en arts.

Mijn onbekendheid met de Vietnamese taal had me gedwongen het vertaalprobleem als een vitaal vraagstuk naar voren te brengen. We zouden een film gaan opnemen waarin interviews en dialogen een belangrijke plaats zouden innemen. De tolk zou niet alleen mijn stem en oor zijn, maar ook het verlengstuk van mijn zintuigen, dat wil zeggen iemand die totaal bij de film betrokken zou zijn, die in staat zou moeten zijn mijn vragen te voorvoelen en indien nodig door te vragen. Dokter Xuan Phuong, een jonge vrouw die ik nog

van mijn eerste verblijf kende, was duidelijk de best gekwalificeerde voor deze taak. Ze sprak vloeiend Frans en had veel ervaring met de volksoorlog. Ze had een levendig en spontaan karakter, was zich zeer bewust van het belang van ons werk en was ons doel - het tot een goed einde brengen van de film - zeer toegewijd.

In dit deel van het vroegere Franse Indo-China stromen de rivieren van west naar oost, in de richting van de Chinese Zee. Het zijn er ontelbaar veel. Iedere twintig of dertig kilometer moesten we op onze beurt wachten voor we op wankele bruggetjes deze bruinachtige stromen konden oversteken. In Hanoi hadden de functionarissen tegen ons gezegd: 'Uw brigade heeft voorrang.' Maar op een weg als deze is van voorrang niet echt sprake. Niemand kon overdag rijden, dat was absoluut verboden. Als de nacht gevallen was zochten onze auto's hun plaats in de colonne en bewogen we ons met de snelheid van het konvooi voort. We deden er acht dagen over om die vijfhonderd kilometer af te leggen en we hadden het vreselijk te verduren. We zaten in de oorlog en het was werkelijk de hel.

Overdag was het, afgezien van een paar geïsoleerd overkomende F 105's, die op goed geluk hun raketten afschoten, verhoudingsgewijs rustig en konden we proberen wat uit te rusten of in de beschutting van de bomen te slapen. Maar 's avonds, zodra we begonnen te rijden, werd er de ene aanval na de andere uitgevoerd. In het algemeen lieten de eerste vliegtuigen die overkwamen reeksen lichtkogels los. Gezien door de dichte tropische vegetatie nam het licht groene en roze tinten aan die het oerwoud de aanblik van een sprookjeslandschap verleenden. Het was de stilte die aan de storm voorafging. De piloten zetten hun markeringstekens uit en namen foto's en dan hadden we nog een paar minuten respijt voor de bommenwerpers kwamen met hun lading fosfor- of napalmbommen.

We hoordenze van ver aankomen, uit het zuiden, en ze naderden met regelmatige snelheid, als een geluidsgolf die steeds meer volume kreeg, tot het een enorm, donderend lawaai vlak boven onze hoofden was. Er kwam dan een moment dat het ondraaglijk werd en aan dat moment kwam geen einde. Overal vielen bommen, voor ons, achter ons, aan weerszijden van ons, en het was altijd te veel. In dit soort gevallen was er maar een mogelijkheid. Als de staat van de weg het toestond zette de chauffeur de auto in een andere versnelling en scheurde zo hard mogelijk recht vooruit. Zo hard mogelijk wilde zeggen op zijn hoogst vijftig kilometer per uur. Als dit

niet kon sprongen we uit de command-car en renden het oerwoud in, vurig wensend dat die verdomde Amerikanen niet zo onhandig zouden zijn dat ze de weg misten en hun bommen in het bos loslieten.

Er zaten overal bomkraters. We doken de eerste de beste in. We hadden geen lampen, we zagen niet waar we onze voeten neerzetten, we lieten ons in een van die gaten glijden en drukten ons tegen de grond, waarbij het water ons tot de knieën kwam. Het was lauw en vettig water en we voelden dat er iets tegen onze benen bewoog. Die gaten waren meestal vergeven van de bloedzuigers en slangen, maar daar dachten we niet aan of, als we er wel aan dachten, deden we dat om de bommen te vergeten.

Het werkelijk waanzinnige op deze momenten was dat de Vietnamese kameraden die ons begeleidden, de drie chauffeurs, Binh en Tuan, onze cameramensen, dokter Phuong en de anderen, achter ons aan kwamen rennen, ons bij de schouders vastgrepen en bovenop ons gingen liggen om ons met hun lichamen te beschermen. Ik verzette me tegen deze gang van zaken, maar tevergeefs. Dit was hun opdracht. In Hanoi hadden ze tegen hen gezegd: ‘Er mag hun niets overkomen, bescherm hen met jullie eigen lichaam!’ Ze voerden deze opdracht uit en we konden ze er met geen mogelijkheid van weerhouden.

Gedurende deze acht dagen en acht nachten had ik alle tijd om de juistheid van de waarschuwingen van de mensen in Hanoi te leren inzien. Er viel niets te betreuren, maar soms wensten Marceline en ik wel eens dat we daar niet waren, op de bodem van een gat, tot ons middel in de modder, wachtend tot de dood ons zou overvallen. Het was erger dan we ons hadden kunnen voorstellen. En ik, die me erop had laten voorstaan de oorlog te kennen! In feite had ik de oorlog nog nooit gezien, noch in Madrid noch in Kanton, en deze weg tussen Hanoi en Vinh-Linh was mijn werkelijke doop in het vuur, de angst en de modder. En die venijnige bloedzuigers die je niet van je benen kunt trekken! Het was verschrikkelijk, uitputtend en ondraaglijk, leek het me, en toch stonden we dan weer op, klommen in onze jeep en reden verder.

Ik was bijna zeventig jaar en hoewel ik me een jonge man voelde, droeg ik toch ook de last van mijn leeftijd op mijn schouders. Gelukkig liet mijn astma me enigszins met rust. Ook Marceline had het hard te verduren. Van het begin af aan moest ze haar uiterste best doen om de emotionele schok te boven te komen die het resultaat was van de bijna voortdurende aanwezigheid van die dood

die binnen een seconde kan toeslaan. Het is een andere dood dan die in de kampen, er weerstand aan bieden vereist een ander soort moed.

Na verloop van tijd wen je aan alles. Sinds ons vertrek uit Hanoi hadden we onder de bommen leren leven. In Vinh-Linh, een dorp dat in het hart van de gevechtszone lag, leerden we onder de grond te leven.

Als we arriveren woedt de slag in volle hevigheid en het is vreselijk. Aan de andere kant van de zeventiende breedtegraad proberen de Amerikanen, belaagd in hun bases, de ring te doorbreken die het volksbevrijdingsleger rond hen samentrekt. Om zich uit deze greep te bevrijden bestoken ze het Noorden en de Noordvietnamezen antwoorden met hun mobiele zware geschutsbatterijen. Het is een onafgebroken duel en we zijn gedwongen hele dagen onder de grond te blijven. We kunnen ons niet vrij bewegen, het is te gevaarlijk.

Om ons heen trilt de aarde onder de inslagen, die door de leem worden gedempt. Ons onderkomen is verhoudingsgewijs ruim, het is een vertrek van drie bij vijf meter, met twee bedden, twee stoelen en een tafel. Alle schuilplaatsen zijn onderling verbonden door een netwerk van gangen en loopgraven die een labyrint vormen waarin we ons niet kunnen verplaatsen zonder het risico te lopen te verdwalen. Tijdens de eerste dagen die we in Vinh-Linh doorbrengen worden we geobserveerd door de Vietnamezen, die zich een oordeel vormen over ons vermogen ons aan de omstandigheden aan te passen. Marceline en ik zijn verbaasd, verbijsterd door de situatie en we moeten inderdaad moeite doen ons aan dit nieuwe leven aan te passen. Een Vietnamees reageert op onze verbazing met de woorden: ‘We leven niet onder de bommen maar met de bommen,’ en een andere, een Partijfunctionaris: ‘Je moet je hier vastklampen aan de aarde, je moet je hier vastklampen aan het volk en je moet je hier vastklampen aan de vijand.’

De zeventiende breedtegraad neemt hier ter plaatse de concrete vorm aan van een rivier, de Bên-Hai. Een brug verbindt het Noorden met het Zuiden, maar niemand maakt er gebruik van: het is de verboden zone. Vinh-Linh is een van die Vietnamese dorpen waar de boeren in tijden van vrede leefden van de verbouw van rijst en maniok en van het fokken van kippen en varkens. Sinds zevenentwintig jaar zijn de mannen en vrouwen van Vinh-Linh echter vergeten wat vrede is. De Japanners, de Fransen en de Amerikanen hebben hun geleerd in de oorlog te leven. Alleen degenen die ouder zijn

dan vijfendertig jaar herinneren zich een andere tijd, maar dat zijn er niet veel. Alle anderen zijn met de oorlog geboren, zijn ermee opgegroeid en hebben tegelijk de hak en het geweer leren hanteren. Voor hen is het doel vrede. Dat is hun toekomst, gesteld dat ze de overwinning behalen en tot dan overleven.

Vinh-Linh lag ongeveer vijftien kilometer van de Chinese Zee en ongeveer tien van Zuid-Vietnam. Aan de overkant van de Bên-Hai lag het andere Vietnam, dat zij het Vietnam van de marionetten van Saigon noemden. Vanwege zijn ligging werd Vinh-Linh onder het gecombineerde vuur genomen van de kanonnen van de Zevende Vloot, de zware artillerie en de luchtmacht. Het dorp werd dag en nacht door een van de drie gebombardeerd en om zich te beschermen hadden de bewoners hun huizen in de steek gelaten en leefden ze onder de grond.

Het valt me moeilijk de lezer duidelijk te maken wat dit leven onder de grond betekende. Voor de Vietnamezen was een schuilplaats niet alleen bescherming maar vormde hij ook een gevechtsstelling. Het leven ging door als voorheen: men lachte, men huilde, men beminde elkaar en men werkte onder de grond. Alles was onder de grond ondergebracht: crèches, scholen, werkplaatsen, ziekenhuizen, zalen voor toneel- en filmvoorstellingen. Het was leemachtige en vette grond die zich volmaakt leende voor dit fantastische graafwerk. Boven kon niemand leven en behalve voor het verrichten van essentiële taken was het verboden zich bovengronds te bewegen.

Heel vroeg in de morgen vertrokken de boeren naar de rijstvelden. Voor het grootste deel waren het jonge vrouwen, ze hadden een geweer en hielden dat voortdurend onder handbereik. De paar huizen die niet volledig waren vernietigd waren in werkplaatsen veranderd. Een versterkt dak beschermde deze werkplaatsen tegen mitrailleurs maar als ze bij een luchtaanval een voltreffer van een bom kregen was het afgelopen. Bij ieder alarm liet iedereen zijn naaimachine of ploeg in de steek om zijn gevechtsstelling of schuilplaats op te zoeken. Die was nooit ver weg: het was een eenvoudig gat, een loopgraaf of een ondergrondse ruimte. Er waren er die drie of zes meter diep waren en later van tien meter, die weerstand konden bieden aan de bommen van vijfhonderd kilo van de B 52's. Sinds het begin van de Amerikaanse agressie, dat wil zeggen in minder dan twee jaar, had het dorp, zonder de beschietingen van de Zevende Vloot en de artillerie mee te rekenen, driehonderdzesenzeventig luchtaanvallen over zich heen gekregen, waren er per bewoner ge-

middeld zeven bommen gevallen en waren er tweehonderdeenentachtig huizen verwoest.

Marceline en ik voegden ons naar de eisen van deze oorlog, die dit kleine volk dwong een mierenbestaan te leiden. Onder de onophoudelijke beschietingen van de zware artillerie was het moeilijk de machteloze woede van de Amerikanen niet te voelen. Ze zaaiden dood en verderf, maar konden geen zekerheid krijgen over het resultaat.

Ook wij werden mieren. 's Nachts zaten we onder de grond en overdag eveneens, afgezien van korte tochten naar de oppervlakte, tussen het ene alarm en het volgende in. Wilden we ons verplaatsen dan moesten we van de duisternis profiteren en we regelden onze tijdsindeling naar het schema van de luchtaanvallen en de artillerie-beschietingen. We stonden tussen twee en drie uur 's nachts op, vertrokken per jeep, met gedoofde lichten, en reden onder het bladerdak door. Om vier of vijf uur moesten we op onze bestemming zijn. Zodra het licht het ons mogelijk maakte begonnen we met het filmen van onze sequentie. We hadden weinig tijd - een uur, soms twee, nooit meer. Daarna moesten we wegduiken en mochten we ons niet bewegen. Na acht uur 's morgens kwam je verplaatsen werkelijk neer op zelfmoord. De hemel bleef nooit langer dan een half uur achtereen leeg. De F 105 's en FH 4's, Phantoms en Thunderchiefs, die altijd op de loer lagen, schoten op alles wat bewoog. Het interesseerde ze weinig of dat een ambulance, een groep kinderen of een troep buffels was, ze doken in scheervlucht en lieten hun raketten los zonder vragen te stellen.

De Zeventiende Breedtegraad getuigt van dit verzet tegen de verpletterende Amerikaanse militaire macht. Aan de andere kant van de Bên-Hai verzetten andere boeren zich tegen een andere oorlog, maar aan beide kanten was sprake van dezelfde haat tegen het Amerikaanse imperialisme en dezelfde wil om te vechten en te winnen. In het district Vinh-Linh hadden het geregelde leger en de boerenmilities de taken onderling verdeeld. De opdracht was eenvoudig: werken en vechten, vechten en werken en de Amerikanen verslaan.

Nu nog ben ik soms verbaasd dat de Amerikanen er niet in zijn geslaagd Vietnam hun wil op te leggen. Hun technische suprematie was verpletterend, zij waren de sterksten, maar ze waren omgeven, werden op hun huid gezeten door een volk dat een kracht vertegenwoordigde waar ze niets tegenover te stellen hadden. Juist hier kan men de begrippen rechtvaardige en onrechtvaardige oorlog ter

sprake brengen. De Vietnamezen uit het Noorden en Zuiden koesterden geen enkele twijfel over de vraag of ze in hun recht stonden. De GI's wisten niet eens meer waarom ze vochten. De Vietnamezen zeiden: 'Die mensen hebben veel te veel spullen bij zich om de oorlog te winnen.' En dat klopte volkomen.

Voor het organiseren van het verzet hoefde de communistische Partij de boeren niet te indoctrineren of hen met geweld in de milities in te lijven, integendeel. Zeker, de communisten voerden voortdurend ophelderingscampagnes, maar de stellingnamen die ze daarin verwoordden - vechten tot de overwinning, nationale onafhankelijkheid, eenheid van Vietnam - kwamen volmaakt overeen met wat iedere Vietnamees voelde en wenste. De bonzen in Saigon die hun leven offerden in het vuur getuigden hiervan voor het oog van de wereld en net als in China in 1938 was de communistische Partij het werkelijke cement van het verzet en vertegenwoordigde ze de hoop op een verandering.

Als ze met geweld was ingelijfd had de Vietnamese bevolking, zoals wij die in Vinh-Linh filmden, nooit in de milities dienst willen doen en deel willen nemen aan de oorlogsinspanning. De Partij kon zich niet veroorloven iedere boer met een geweer in de rug te ronselen, dat had nooit gewerkt.

We zijn drie maanden bij de zeventiende breedtegraad gebleven. Dit verblijf is een van de zwaarste beproevingen in mijn leven geweest. Lichamelijk gesproken, natuurlijk. In Vinh-Linh werkten alle omstandigheden samen om van mijn lichaam een soort omhulsel te maken dat in een staat van permanente vermoeidheid verkeerde. Het tropische klimaat, het leven onder de grond met te weinig frisse lucht, het gebrek aan slaap, de constante spanning, de angst een lid van de ploeg te verliezen of onze inspanningen in rook te zien opgaan waren wel voldoende om iemand als mij uit te putten. Gelukkig had ik niet al te veel last van mijn astma, maar na drie maanden was ik bijna vijftien kilo afgevallen. Ik was bijna onherkenbaar.

Met Marceline was het nauwelijks beter gesteld. Twee of drie keer hadden we in direct levensgevaar verkeerd. In die gevallen denk ik er nooit aan dat ik kans loop gedood te worden, ik houd me met de mensen om me heen bezig. Dit is geen generositeit, maar, geloof ik, een manier om het gevaar te vergeten en mezelf gerust te stellen. Eén keer dacht ik echter dat het echt afgelopen was. Toen ik de eerste bom hoorde ontploffen bevonden we ons in een heel rudimentaire schuilplaats; een tweede projectiel floot over ons heen, ik duwde Marceline in het eerste het beste gat en we doken

weg. De bom viel precies op de plaats waar we ons even tevoren hadden bevonden. Het was een bom die gevuld was met kogeltjes. Alles was kapot, verpulverd, onze bagage aan flarden gescheurd en Binh, een van de cameramensen, was aan zijn hals gewond. Gelukkig waren ons materiaal en de film gespaard gebleven.

In de sector Vinh-Linh beliepen de verliezen aan mensenlevens volgens de berekeningen een verhouding van een op drie. Dat we er levend uit zijn gekomen, met het materiaal dat ons in staat stelde een film te maken, komt me nu nog verbazingwekkend voor. Ik noem het het mirakel van Vinh-Linh.

Ondanks de oorlog, ondanks de dood, wilde ik dat *De Zeventiende Breedtegraad* een film over de hoop en het leven zou worden. Tijdens de montage vermeed ik het al te lyrisch uit te pakken. Het was een documentaire in de meest fundamentele betekenis van het woord: een uitdrukking van de verhoudingen tussen mensen en gebeurtenissen. De beelden spraken voor zich, het was niet nodig er iets aan toe te voegen. *De Zeventiende Breedtegraad* werd in maart 1968 in Parijs gepresenteerd; hij werd door de kritiek goed ontvangen en vooral goed begrepen.

'*De Zeventiende Breedtegraad* is geen oorlogsfilm, het is een film over boeren die gedwongen worden oorlog te voeren. Ze worden bestookt door zware artillerie, scheepsartillerie en de luchtmacht, maar ze trekken niet weg, ze graven zich in. Het is verwonderlijk om te zien hoe een dorp een gedaanteverandering tot molshoop ondergaat, met behulp van scheppen en mandjes. Het is een wonder om te zien hoe die boeren zich ingraven in het vlees van de aarde waarvoor ze sterven en waarvan een blinde en kolossale vijand met alle middelen probeert het gezicht te verwoesten. Het is een extreem belangrijk document: *De Zeventiende Breedtegraad* geeft ons het portret van de moderne volksoorlog, een verbijsterende oorlog, waarin een klein land zich kan blijven verzetten tegen de krankzinnige militaire inspanningen van het machtigste land ter wereld, omdat het het volk is dat voor zijn leven en zijn vrijheid vecht. Ik haat militaire heroïek, de heroïek van de dood; ik bewonder de heroïek van deze rustige, koppige, glimlachende boeren: het is de heroïek van het leven. Eindelijk zien we wat Vietnam werkelijk is.'

Aldus de mening van Jean-Louis Bory.

Henry Chapier schreef: 'Via de ogen van Ivens ontstaat een mythe over een engelachtig Vietnam, een soort wijdopenstaande deur die toegang geeft tot het paradijs: als men *De Zeventiende Breedte-*

graad inzet maakt van een politiek debat zou dit even absurd zijn als het vertonen van *La Terra Trema* van Luchino Visconti op een Partijavond. De schoonheid van de film en de emoties die eruit spreken zijn voor ieder begrijpelijk: wanneer men de retoriek die Ivens bezigt wil beschouwen als het beste dat hij te bieden heeft, begrijpt men niet wat er allemaal voor groots en lyrisch in deze vorm van cinema schuilt.'

Minder dan een maand nadat *De Zeventiende Breedtegraad* in Parijs in première was gegaan was ik weer in Noord-Vietnam om er een derde film te maken. Op 2 mei, toen ik me voor de voorbereidingen in Hanoi bevond, werd ik door de Sovjet-ambassade op de hoogte gesteld van het feit dat me de Leninprijs was toegekend. Er zijn in het leven prettige dingen, onprettige dingen en af en toe dingen die dat allebei tegelijk zijn. Dit was exact het geval met deze Leninprijs voor de vrede, die me zo plompverloren te beurt viel. Mijn verrastheid was totaal en mijn gevoel van gêne ook.

Ik wist dat enkele jaren daarvoor, in 1963 of 1964, mensen als Pablo Neruda en Louis Aragon, die zitting hadden in de commissie voor de Leninprijs, me al hadden voorgedragen. Mijn kandidatuur was toentertijd echter aangehouden en ik moet bekennen dat me dat uitstekend van pas kwam. Ditmaal zag ik echter geen kans te ontsnappen aan de hete adem van de actualiteit, de prijs was me toegekend en ik moest hem of accepteren of weigeren, en dit stelde me voor een ernstig gewetensprobleem.

Ik was ervan overtuigd dat de beslissing aangaande de toekenning van de prijzen uiteindelijk bij Partij- en staatsinstanties berustte en aangezien ik afstand had genomen van Moskou zat ik met het probleem of ik geld en een medaille moest aannemen van een regering waarmee ik het totaal oneens was. Het was een duidelijke zaak: als ik me ver van Vietnam had bevonden, in Parijs of elders, was er geen twijfel over mogelijk geweest dat ik de prijs zou hebben geweigerd en publiekelijk de redenen van mijn gebaar duidelijk zou hebben gemaakt. Ik zat echter in Vietnam, ik had er net een film opgenomen over de volksbevrijdingsoorlog en ik stond op het punt aan een volgende te beginnen. Bovendien waren de zes uitverkorenen voor de Leninprijs dat jaar allen activisten die betrokken waren bij de strijd tegen de Amerikaanse agressie tegen Vietnam, met name kameraad Nguyen Thi Binh, de vrouwelijke plaatsvervangend opperbevelhebber van de strijdkrachten van het Nationaal Bevrijdingsfront. Deze vrouw was een van de grote figuren uit het verzet. Als ik de prijs had teruggestuurd had ik in zekere zin openlijk mijn

twijfel geuit aan de waarde van haar activiteiten, sterker nog: aan de waarde van de strijd van een heel volk voor zijn onafhankelijkheid. Dat was onmogelijk. Het aanvaarden van de Leninprijs stelde me voor een persoonlijk probleem, maar het weigeren ervan stelde een nog veel ernstiger probleem dat betrekking had op de mannen en vrouwen wier zaak ik verdedigde. Er stond me geen andere weg open dan de prijs te aanvaarden, uit naam van het Vietnamese volk en van Nguyen Thi Binh.

Ik heb hem ook vanwege het geld geaccepteerd. Marceline en ik maakten sinds *De Hemel, de Aarde* met beperkte middelen revolutionaire films. Geldgebrek dwong ons in een positie waarin we afhankelijk waren van kleine producenten, die van deze situatie profiteerden. Voor de eerste keer konden we nu in alle vrijheid werken en, ik kan het nu wel zeggen, met dit geld van de Leninprijs, dat een bedrag van ongeveer vijftienduizend dollar vertegenwoordigde, hebben we kunnen helpen bij de produktie van een aantal films, met name van een film over de verzetsstrijders in Latijns-Amerika en een andere over de politieke situatie in Santo Domingo. Vanuit mijn standpunt geredeneerd was dit niet meer dan rechtvaardig.

Na dit hele verhaal moet ik nog opmerken dat ik begin mei van dat jaar 1968 niet naar Moskou kon om er de prijs officieel in ontvangst te nemen. Ik stelde deze reis uit tot later en liet het bij het afleggen van een verklaring waarin ik zei: ‘De Leninprijs voor de vrede is me toegekend voor mijn bijdrage aan de strijd van het Vietnamese volk. Deze bijdrage bestaat in essentie uit films die duidelijk de onoverwinnelijkheid van het volk tegenover de Amerikaanse agressie aantonen. In deze strijd - zoals in iedere strijd die ik al gevoerd heb - heb ik de camera als wapen gekozen. Als mijn in Vietnam opgenomen films de nog onderdrukte volkeren in de wereld duidelijk maken dat ze zich tegen het imperialisme kunnen verzetten en deze strijd kunnen winnen, dan is mijn camera een doelmatig wapen geweest.’

De Leninprijs vormde slechts een intermezzo. Ik wilde hem niet meer belang toekennen dan noodzakelijk was en het feit dat de internationale pers er niet veel aandacht aan besteedde kwam me uitstekend van pas.

In Hanoi kregen Marceline en ik andere moeilijkheden op te lossen. Op verzoek van de Vietnamezen was Marceline me enkele weken vooruitgereisd om onze werkzaamheden voor te bereiden. Aanvankelijk wilden we een film maken die een aanvulling zou zijn op *De Zeventiende Breedtegraad*. We waren van plan in en rond

Hanoi te werken zoals we in het district Vinh-Linh hadden gedaan: doordringen in de wereld van de arbeider en via hem de levens- en werkomstandigheden in het socialisme filmen zoals zich dat op dat moment in Noord-Vietnam voordeed.

Gedurende deze paar voorbereidingsweken had Marceline dus geprobeerd een opening en een thema te vinden die ons in staat zouden stellen Noord-Vietnam beter te begrijpen. Al heel snel stuitte ze echter op tegenwerking. Het ontbrak de Noordvietnamezen overduidelijk aan enthousiasme en in een poging om tijd te winnen praatten ze al over andere projecten. Er was sprake van een film over Cambodja, van een andere over Laos, en het was allemaal heel onduidelijk, geheimzinnig zelfs, en toen ik in Hanoi aankwam bleek de zaak volledig te zijn vastgelopen. Aan de ene kant Marceline, gespannen, nerveus, op het punt het ontmoedigd op te geven, aan de andere kant de Vietnamezen, vastbesloten ons de film van hun keuze te laten maken. Uiteindelijk gingen we ermee akkoord iets te maken over het onderwerp dat zich vanzelf opdrong: Laos.

Deze film - *Le Peuple et ses Fusils* (*Het Volk en zijn Geweren*) - neemt een geheel aparte plaats in in de trilogie die ik in dit gebied heb gemaakt. Ik ben er maar gedeeltelijk tevreden over, om tal van redenen. In de eerste plaats is het niet de film waaraan ik in eerste instantie gedacht had en ten tweede was het van het begin tot het einde van de onderneming een moeilijke film die op alle niveaus in het teken stond van onuitgesproken spanningen. Spanningen tussen de Noordvietnamezen en ons, spanningen tussen de Noordvietnamese ploeg technici en de Laotianen en tenslotte spanningen tussen mij en de journalist en filmer die meedeed aan het maken van de film, Jean-Pierre Sergent. Niettemin blijft *Het Volk en zijn Geweren*, ondanks de gebreken en onvolmaaktheden, een uiterst belangrijke film.

De oorlog die in Laos werd gevoerd was er een waarvan niemand het bestaan wilde toegeven, een geheime oorlog, die door de CIA handig gevoerd en gecontroleerd werd, waarvan de internationale pers geen weet had en waarover niemand wilde spreken. Het was belangrijk dat iemand er voor de publieke opinie van getuigde.

We verbleven twee maanden in de bevrijde gebieden die door het Patriottisch Front van Laos werden gecontroleerd. Bij de onaangenaamheden waarover ik het hierboven had kwamen nog de levensomstandigheden die ik heel dikwijls maar moeilijk kon verdragen. We bevonden ons in een bergachtig gebied tussen de vijftien- en achttienhonderd meter hoogte en in het hart van een maagdelijk

oerwoud, waar de tropische begroeiing ons geen enkele adempauze gaf. Onder deze omstandigheden begonnen we met de opnamen van *Het Volk en zijn Geweren*. Moeilijke opnamen, tijdens welke iedere verandering van plaats het karakter van een nachtmerrie aannam, met modder, bloedzuigers, eindeloze marsen, wegzakken in drijfzand, constante ademnood en vermoeidheid. Heel vaak was ik niet in staat de ploeg bij te houden, het viel me te zwaar.

We woonden in grotten en in deze natuurlijke, diep in de rots doorlopende spelonken bevonden zich de hele organisatie en alle produktie-eenheden van dit bevrijde volk en zijn leger. Het was zeer indrukwekkend. Daar lagen de rijst- en munitievoorraden, daar waren reparatiewerkplaatsen, garages, scholen, drukkerijen, radiozenders, poliklinieken, slaapzalen en verder alles wat onmisbaar was in het leven van die mensen die gedwongen waren zich tegen de bombardementen te beschermen. Ook wij woonden in een van die grotten. Iedere avond keerden we, na onze opnamedag, terug naar onze schuilplaats. Dit was ons onderkomen; we noemden het het Hotel van de Vriendschap. Je betrad het via een smalle ladder, die ongeveer twintig meter diep de grond in ging, en daar aten we, sliepen we, discussieerden we en prepareerden we ons materiaal. Om ons te wassen beschikten we over een enorme ton die als bad dienst deed.

We brachten in praktijk wat de Laotianen ons hadden geleerd: samen eten, samen werken, samen studeren en samen leven. Net als in het geval van *De Zeventiende Breedtegraad* probeerden we zoveel mogelijk op te gaan in het leven van deze mannen en vrouwen. En zij twijfelden evenmin als de boeren van Vinh-Linh aan de overwinning. Ze beschouwden zich als deel van de wereldrevolutie en met hun moed, hun energie, hun politieke bewustzijn en hun levenskunst dwongen ze ons ontzag af. Alleen onze Vietnamese cameramensen beoordeelden hen heel anders. Het was duidelijk dat ze door een afgrond van de Laotianen werden gescheiden. Hun confuciaanse gestrengheid verbood hun de kwaliteiten van dit luchthartige volk, dat verzot was op het leven, dat bij iedere gelegenheid danste en zong, en waarvan de vrouwen met ontbloot bovenlijf rondliepen, op prijs te stellen. Het was de noordelijke stijfheid tegenover de gratie en vriendelijkheid van het mediterrane leven. Deze afstand maakte onze relaties vaak tot een problematische zaak, maar het enige dat telde was de noodzaak een goede film te maken, een doelmatige film, zo doelmatig mogelijk, en daar legden we ons op toe - Marceline, Jean-Pierre Sergent en ik.

Het was mei 1968. Op een avond hoorden we in ons hol, op de BBC-Singapore, die we erg slecht konden ontvangen, een laconiek zinnetje: 'In Parijs wapperen de zwarte en de rode vlag boven het Odéon.' Het was zo ongehoord dat we het niet geloofden. We dachten dat het een grap was of een science fiction-uitzending betrof. De volgende dag en de dagen erop zaten we echter vastgeplakt aan de korte golven van onze radio om te proberen er meer van te weten te komen. En zo werd avond aan avond het ongelofelijke werkelijkheid: in Parijs was het volop revolutie, de studenten hadden in de rue Gay-Lussac en om de Sorbonne barricaden opgericht en de algemene staking verbreidde zich over het hele land.

De gebeurtenissen leken van kapitaal, wellicht van historisch belang, en op slag voelden wij, die naar Vietnam waren gegaan om er de revolutie te filmen, ons tegelijk opgewonden, gefrustreerd en vagelijk gekwetst bij het idee dat we niet ook getuigen van die andere omwenteling waren. Onze spijt was van korte duur, de grote afstand waarop we ons bevonden maakte dat we de bokkesprongen van deze beweging, die na zeer hoog te zijn gestegen, onherroepelijk wegebde, beter waarnamen. Begin juli leek alles afgelopen, de gevestigde orde kreeg weer de overhand en we vroegen ons af wat er van deze revolutionaire vlam over zou zijn als we in Parijs zouden terugkeren.

Plotseling werd deze terugkeer werkelijkheid. Het was te vroeg maar er was niets aan te doen. De inwoners van het dorp hadden een voedselvergiftiging van varkensvlees opgelopen; Marceline en Jean-Pierre Sergent hadden er ook van gegeten en om redenen van veiligheid repatrieerden de Vietnamezen ons naar Hanoi waar we medisch moesten worden onderzocht. Onze opnameperiode in de bevrijde gebieden van Laos werd dus bekort. De film was nog niet af, we hadden nog heel wat scènes niet opgenomen en toen we het vliegtuig naar Parijs namen wist ik dat *Het Volk en zijn Geweren* een moeilijk te monteren film zou worden.

Augustus 1968 was in Parijs vooral de zomer na de mei-gebeurtenissen. In de atmosfeer van dat moment vormde zich rond Marceline, Jean-Pierre Sergent en mij een werkgroep. Sinds mijn jeugd had ik altijd gedacht dat film soms de uitdrukking kon worden van collectieve arbeid en ik was van mening dat we, aangezien onze film in de eerste plaats bestemd was voor een publiek dat uit jonge Fransen bestond, rekening moesten houden met de beweging van mei 1968 en de reacties die deze had opgeroepen. Zodoende kregen we gezelschap van studenten en filmers die hadden deelgenomen aan

de mei-gebeurtenissen en die nu mee zouden gaan werken aan de montage.

Dit was het begin van een tegelijkertijd geestdriftig stemmende en deprimerende ervaring. Aanvankelijk was ik erg enthousiast en blij dat ik een idee waarin ik altijd had geloofd in praktijk kon brengen, maar dit enthousiasme duurde niet lang. De eindeloze debatten over theoretische kwesties, de discussies rond de montagetafel om te besluiten wat ons al dan niet te doen stond, de democratische stemmingen om te zien wie voor en wie tegen waren, sneden me af van de werkelijkheid van het monteren. Ik werd voorbijgestreefd door die jongeren die alles wisten en in wier ogen ik niets wist. Het was onmogelijk om in dergelijke omstandigheden serieus te werken. Toch hield ik me voor dat ik door moest gaan, ik probeerde uit alle macht te begrijpen wat ze nu precies wilden en hun redeneringen te volgen. Het werd echter met de dag moeilijker en langzamerhand realiseerde ik me dat ik overbodig, nutteloos werd en dat ik er weldra niets meer te zoeken zou hebben.

Heel vaak kostte het me moeite deze kleinzielige sfeer, waarin de woorden soms wel een rookgordijn leken, te verdragen. Al die jongeren in de montagekamer kenden elkaar en hadden een hoge dunk van elkaar, maar ze vergaten hun vriendschap, ze lieten zich meeslepen door ik weet niet welke onomkeerbare stroom en werden kortaf hard, sektarisch, ontoegankelijk en verloren iedere menselijkheid. Voor de keuze van iedere opname, voor iedere sequentie waren discussies en stemmingen nodig. Vier tegen drie, dus het mag! Het was onaanvaardbaar.

Deze gevechten vormden de scherven van de grote illusie van mei '68. Aan mijn ervaring werd voorbijgegaan door die jongeren, die een andere ervaring achter de rug hadden, een kortere, een meer beperkte, maar ook een die ieder compromis uitsloot. Geconfronteerd met hun stellige uitspraken, die soms verdacht veel weg hadden van een nieuw intellectueel terrorisme, kon ik geen andere houding bedenken dan me in mijn schulp terug te trekken en tegen mezelf te zeggen: ‘Laat ze maar, het is nu hun film, hij is niet meer van jou.’ Dus gaf ik er, liever dan verlamd in de montagekamer te blijven, heel dikwijls de voorkeur aan me terug te trekken; ik ging weg, een kop koffie drinken. *Het Volk en zijn Geweren* is de film van de fenomenale hoeveelheden koffie die ik heb gedronken.

Ik was vergeten - of ik had willen vergeten - dat het om een collectief te creëren nodig is een paar fundamentele regels in acht te nemen. Hiervan was in de verste verte geen sprake geweest: het

merendeel van deze jongeren wist niets van monteren; ik was van mijn kant, in tegenstelling tot wat ik had geloofd, niet voorbereid geweest op een dergelijke ervaring. Zeker: het was mijn gewoonte in een ploeg te werken, ik kon naar anderen luisteren, mijn standpunten uitleggen, maar iedere keer, of het nu in het veld of in de montagekamer was, nam ik uiteindelijk mijn verantwoordelijkheden op me en besliste ik alleen. In het geval van Laos was de onduidelijkheid ontstaan en verder gegroeid omdat ik mezelf wijs had willen maken dat wat we deden fantastisch, uniek en exemplarisch was. Ik had het met alle geweld willen geloven, maar de werkelijkheid was wel heel anders dan ik me had voorgesteld. Ik had de grenzen van het collectieve scheppingsproces bereikt en distantieerde me met de gedachte dat deze eerste ervaring ook de laatste zou zijn.

Het Volk en zijn Geweren is een zeer didactische politieke film geworden die heel nauwkeurig uitlegt wat er in de bevrijde gebieden in Laos gebeurt. De sequenties worden onderbroken door teksten die ten doel hebben de aandacht van de kijker vast te houden en hem te helpen met het volgen van het politieke betoog dat rond het thema van de volksoorlog wordt opgebouwd. Als ik alleen was geweest had ik een heel andere film gemaakt, maar ik heb hem aanvaard zoals hij was. In weerwil van zijn gesloten redeneringen, in weerwil van zijn koudheid bevat *Het Volk en zijn Geweren* enkele magnifieke sequenties, zoals die waar men ziet hoe een soldaat een vrouw leert hoe ze met een ploeg de grond moet bewerken.

Het Volk en zijn Geweren - een didactische film, een ‘moelijke’ film - was onweerlegbaar een revolutionaire film, die door zijn extreme stijl evenzeer irriteerde als overtuigde. Hij stuitte op moeilijkheden met de censuur. André Malraux, de minister van cultuur van dat moment, bezegelde het lot van de film in een brief waarmee ik, geloof ik, dit Laotiaanse avontuur kan besluiten. Met name deze passage eruit: ‘Deze film, die een kroniek is over de revolutionairen in Laos en de wijze waarop deze mensen de bevolking onder controle houden en indoctrineren, vormt een propagandadocument ten gunste van deze strijd en methoden. Terzelfder tijd heeft de film het karakter van een heftig anti-Amerikaans smaadschrift en geeft hij blijk van een vijandige houding ten overstaan van de regering van Laos. Om deze redenen druist de film, die deze ontwikkewikkeling steunt, in tegen de vriendschap tussen Laos en Frankrijk. De censuurcommissie stelt voor de distributie van deze film tot het Franse grondgebied te beperken.’

Deze brief van de minister werd fotografisch uitvergroot en deed

dienst als affiche bij de ingang van de bioscoop waar de film zeven weken lang werd vertoond.

De geschiedenis is in haar tegendeel verkeerd. De Vietnamezen, dit heroïsche volk, deze solide partij, zijn in veroveraars veranderd. Vandaag de dag bezien sommigen de geschiedenis opnieuw en gaan zover dat ze het verdwijnen van de Amerikaanse orde betreuren. Het is moeilijk de geschiedenis te herschrijven, de werkelijkheid van de feiten te vergeten en met één enkel gebaar de opofferingen die een heel volk zich zo lang heeft getroost uit te wissen. De situatie ligt thans echter volkomen anders: we zien een ander Vietnam dan we gekend hebben en waarvoor we hebben gestreden. Het is onderworpen aan de Russen en dat zal het lange tijd blijven. Het is een hele verandering. Je kan het een degeneratie noemen, een pervertering, verraad, of je kan er, zoals sommigen doen, het failliet van het communisme in zien en je erover verheugen of zoals anderen, dit betreuren. Dit is echter niet voldoende. Marceline noch ik zouden ooit ons leven op het spel hebben gezet om te helpen bij de verwezenlijking van wat nu gaande is. Maar wie kon dit voorzien? Wie heeft het voorzien? Niemand, lijkt me, afgezien van de meest extreme aanhangers van het imperialisme. Gisteren hebben we Vietnam geholpen zich van her Amerikaanse juk te bevrijden; dit moest en het is nonsens hierop terug te willen komen. Vandaag voert ditzelfde Vietnam op zijn beurt een aanvalsoorlog en maakt het zich schuldig aan onderdrukking. Zodoende diskwalificeert het zichzelf in de ogen van de mensen die het hebben verdedigd.

Wat is er gebeurd dat het zover heeft kunnen komen? Toen we in Hanoi waren, tijdens de opnamen voor *De Zeventiende Breedtegraad*, merkten we soms wel eens dat er spanningen heersten binnen de Noordvietnamese communistische Partij. Je had er aanhangers van de Sovjetlijn en van de Chinese lijn, en het was onvermijdelijk dat de ideologische oorlog waarin Moskou en Peking tegenover elkaar stonden vroeg of laar greep zou krijgen op de mensen die van beide partijen hulp aanvaardden.

Tijdens een gesprek had Pham Van Dong me uitgelegd wat de naoorlogse periode voor Vietnam zou inhouden. Volgens hem moest het land zijn onafhankelijkheid bewaren en zijn neutraliteit handhaven. Het was wat hij de Joegoslavische weg noemde, de weg van de niet-gebonden landen, en hij leek ervan overtuigd dat hij hierin zou slagen. Wat betreft de vereniging van beide Vietnams: Pham Van Dong beschreef deze als een langdurige en moeilijke fase. Vijf, tien jaar wellicht? Omdat, zo zei hij, de verschillen tussen het Noorden

en het Zuiden enorm waren en er tijd en veel geduld nodig zouden zijn voor deze zouden zijn verdwenen. Werkelijke en duurzame eenheid zou slechts tegen die prijs verwezenlijkt kunnen worden.

Het tegendeel is gebeurd. Een jaar na de terugtrekking van de Amerikaanse troepen was de vereniging een voldongen feit, was het Joegoslavische voorbeeld vergeten en was de invloed van de Sovjetunie allesoverheersend. Moskou had gewonnen. Op welk moment had de rechterhand van Pham Van Dong vergeten wat de linker deed of wilde doen? Het is een vraag die ik me dikwijls heb gesteld. Een paar jaar later kwam ik de mensen die in het apparaat werkten weer tegen. Ook zij waren veranderd, ze waren onherkenbaar. Zoals wanneer je een oude vriend ontmoet die je sinds lang uit het oog hebt verloren en van wie je ziet dat hij niet helemaal meer dezelfde is. Fysiek gesproken is het nog steeds dezelfde man, maar zijn blik is veranderd, zijn woorden zijn veranderd, het vertrouwen is veranderd in gereserveerdheid, de warmte in beleefdheid. Het is een treurige ervaring, een desillusie waarvan je de wortels maar moeilijk doorgrondt, want het wezenlijke wordt nooit gezegd. Misschien is deze verandering voor iemand die de politiek als beroep heeft onvermijdelijk? Voor mij is het een wond, een ongrijpbare pijn, waarin ik niet kan berusten.

Eindnoten:

* Pham Van Dong: Vietnamees politicus, oprichter van het Vietminleger en minister-president van Noord-Vietnam

China, 1972-1980

En dan heb ik nog veel te vertellen over China. Ik moet het nog over *Yu-Kong* hebben, over *Comment Yu-Kong déplaça les Montagnes* (*Hoe Yu-Kong de Bergen verzette*). Het ontstaan, de groei en de verdere ontwikkeling van deze film zijn het laatste grote avontuur in mijn leven geworden.

In zijn teksten haalt Mao Zedong de legende van Yu-Kong aan. Hij schrijft: 'Er was een oude man die Yu-Kong heette. Hij had besloten om, geholpen door zijn zoons, met een houweel twee enorme bergen weg te halen die de toegang tot zijn huis blokkeerden. Een andere oude man dreef de spot met hem. "Dat zal jullie alleen toch nooit lukken!" Yu-Kong had hem geantwoord: "Als ik sterf zullen mijn zoons er nog zijn en na hen zullen hun kinderen het werk voortzetten en zo zullen de generaties op elkaar volgen en bij iedere houweelslag zullen de bergen iets lager worden. Waarom zouden we er niet in slagen ze helemaal weg te krijgen?" De hemel werd ontroerd door zoveel vertrouwen en stuurde twee geesten die de bergen op hun rug meenamen.'

En Mao Zedong besloot: 'Onze hemel is de massa van het Chinese volk.'

Dit is de oude legende van *Hoe Yu-Kong de Bergen verzette*. Maar de titel - onze titel - kwam pas aan het eind. Aanvankelijk zou *Yu-Kong* een film worden als alle andere, een film over de verworvenheden en de zin van de culturele revolutie. Het onderwerp bleek, wat hadden we in China anders kunnen verwachten, van immense afmetingen te zijn en als gevolg van het spel der omstandigheden werd *Yu-Kong* een film van twaalf uur waarmee Marceline en ik vijf jaar van ons leven zijn bezig geweest.

De film gaat over China, een land met een miljard inwoners, waarvan de geschiedenis in termen van duizenden jaren wordt gemeten, met zijn zeer uiteenlopende landschappen en soorten klimaat. Tussen de bastions van Tibet, de heuvels ten zuiden van de Jang-Tse en de grote vlakte in het noorden bestaat maar één band: de mens. Hij vormt de derde en werkelijke dimensie van China.

Aan de ene kant dit enorm rijke verleden en deze enorme afmetingen en aan de andere kant de Chinese revolutie, die, toen we in 1971 met *Yu-Kong* begonnen, net tweeëntwintig jaar oud was. Een

zandkorreltje vergeleken met de geschiedenis van de keizerlijke dynastieën die elkaar langer dan drieduizend jaar achtereen hadden opgevolgd. In de loop van deze twintig jaar had de jonge republiek de eerste hindernissen genomen en duidelijk getuigd van haar wil een socialisme op zijn Chinees op te bouwen. Dit zoeken naar de juiste weg was niet zonder botsingen verlopen. In 1955 waren de drie grote socialistische transformaties doorgevoerd, waarvan de algemene collectivisering van de grond de belangrijkste was geweest. In 1956 de periode van de honderd bloemen - laat honderd bloemen bloeien, laat honderd scholen met elkaar wedijveren. In 1958 de grote sprong voorwaarts, die het Chinese volk in zijn geheel had gemobiliseerd. In 1960 de breuk met de Sovjetunie en in 1966 het begin van de culturele revolutie.

In de loop van al deze jaren had ik me verhoudingsgewijs afzijdig gehouden van China. Mijn laatste langdurige verblijf had in 1958 plaatsgevonden en ook al was ik er in 1960 teruggeweest, Cuba, Chili en Latijns-Amerika hadden me een tijdlang in het gezelschap van de tegenvoeters van Peking en mijn Chinese vrienden doen verkeren. Tot de dag dat ik had besloten naar Vietnam te gaan. Om contact te leggen met de vertegenwoordigers van de republiek Noord-Vietnam had ik gebruik gemaakt van de diensten van Zhoe Enlai. Het was moeiteloos in zijn werk gegaan. In 1965 was ik weer in Peking, en toen we het besluit hadden genomen om *De Hemel, de Aarde* te gaan maken, was Marceline, die me vergezelde maar die door omstandigheden niet naar Hanoi meekon, uitgenodigd om in afwachting van mijn terugkeer in China te blijven. Na mijn terugkeer hadden we een reis van enkele weken door het land gemaakt, we waren zelfs in Jenan geweest. Voor Marceline was het het eerste contact met de Chinese werkelijkheid. De overdreven cultus met betrekking tot Mao Zedong, de problemen die ze had gehad toen ze alleen wilde rondreizen en de arrogantie van sommige kaderleden jegens de bevolking hadden haar soms terecht geërgerd, maar over het geheel genomen waren we aangelokt, zo niet volkomen overtuigd geweest door de verworvenheden van de jonge republiek. Het levenspeil was zichtbaar gestegen, de mensen waren meer ontspannen, stonden meer open, en we waren onder de indruk geweest van de grote ondernemingen die men op het gebied van zowel de landbouw als de industrie had aangepakt. Hoe het ook zij: ondanks de overdrijvingen, ondanks het feit dat China op het eerste gezicht een arm land leek waar de macht nog in handen van een politieke elite berustte, leek wat zich er afspeelde ons even meeslepend en

behartenswaardig als wat er in Frankrijk en de andere westerse democratieën gebeurde.

En toen had de kloof zich plotseling geopend. De culturele revolutie was er oorzaak van dat China zich in zichzelf had opgesloten en ik werd, als alle buitenlandse vrienden, op een afstand gehouden. Het was duidelijk merkbaar. Iedere keer dat we naar Noord-Vietnam gingen gingen we via Peking; we verbleven er enkele dagen op doorreis maar afgezien van de Vietnamese functionarissen en de vertegenwoordigers van de Vereniging voor de Vriendschap tussen de Volkeren, die ons kwamen begroeten, hadden we geen enkel contact met China. Ik voelde heel goed dat het politieke klimaat gespannen was, ik realiseerde me dat er tegengestelde krachten op elkaar botsten, maar het was onmogelijk er meer over te weten te komen. Alles welbeschouwd was ik niet beter geïnformeerd dan de eerste de beste lezer van *Le Monde* en het kostte me moeite te begrijpen waarom China zich zo had afgesloten.

Voorzichtigheidshalve probeerde ik niet meer te weten te komen van mijn vrienden, mijn nieuwsgierigheid had hun ergernis kunnen wekken of hen in gevaar kunnen brengen. Van tijd tot tijd probeerden een paar vrienden ons, tijdens een discussie of op het moment dat ze op het vliegveld afscheid van ons namen, duidelijk te maken dat deze blokkade voor het moment moeilijk te doorbreken viel en dat we in afwachting van betere tijden geduld moesten oefenen.

In 1970, na Laos en *Het Volk en zijn Geweren*, was ik moe en moest ik uitrusten en weer op krachten komen. Er stond me niet meer voor ogen dan een beetje voor mezelf te zorgen, terug te komen op mijn Vliegende Hollander en tijd te nemen voor mijn vrienden. Ik las over China alles wat er te lezen viel, ik probeerde de stromingen en tegenstromingen die zich in de culturele revolutie roerden te begrijpen maar ik bevond me op grote afstand van China en China bevond zich op grote afstand van mij.

Plotseling, heel in het begin van 1971, ontving ik tot mijn grote verrassing van de ambassade in Parijs een officiële uitnodiging voor een verblijf in China. Het was heel onverwacht. Marceline en ik troffen juist de voorbereidingen om naar Tokio te vliegen waar we uitgenodigd waren voor deelname aan het internationale symposium over de documentaire film, en we besloten van deze reis naar Japan te profiteren en op de terugweg gehoor te geven aan de uitnodiging.

In juni 1971 kwamen we in Peking aan. We waren dolblij met de uitnodiging, we waren nieuwsgierig naar de werkelijke redenen

ervan en vooral nieuwsgierig hoe China er na vier jaar binnenlandse strijd uitzag. Het was duidelijk dat president Mao Zedong sterker uit de beproeving te voorschijn was gekomen. Maarschalk Lin Biao was als zijn opvolger aangewezen en je kreeg de indruk dat het land zich voor de wereld wilde openstellen. In juni, in dezelfde periode als wij, bevond ook Henri Kissinger zich in Peking, incognito, om de komst van president Nixon voor te bereiden.

We waren bereid alles aan te pakken, maar we hadden natuurlijk niet een speciaal plan in ons hoofd. We arriveerden met lege handen en een onbevangen geest, maar hadden in onze bagage wel een paar films die tijdens de gebeurtenissen van mei '68 in Frankrijk waren gemaakt. We hadden ze in Japan vertoond en het leek ons het juiste moment om ook de Chinese filmers ervan te laten profiteren aangezien deze films zowel een beeld gaven van gebeurtenissen die hun misschien wel interesseerden als gemaakt waren in een stijl die voor de synchroon opgenomen film een tweede jeugd betekende. Meteen al tijdens onze eerste ontmoeting praatten we erover met Zhoe Enlai. ‘Maar waarom,’ vroeg hij me, ‘heb je je camera eigenlijk niet meegenomen? Het is tijd om hier een film te gaan maken.’

Ik was nogal verrast want ik had in de verste verte niet zo'n direct voorstel verwacht. Hij had eraan toegevoegd: ‘Maar je komt zeker terug. Voorlopig ben je hier op bezoek en kan je met Marceline in China rondkijken. Laat de films die je bij je hebt maar bij me achter, dan kunnen we die eens bekijken.’

We bleven tot september in China. Tijdens onze reis, die ons van Peking naar Sjanghai en van Sjanghai naar Nanking bracht, was ik geobsedeerd door het idee dat ik wat oude Chinese vrienden wilde terugzien van wie ik al enkele jaren geen nieuws meer had ontvangen. Iedere keer dat de gelegenheid zich voordeed probeerde ik informatie in te winnen. In het algemeen kreeg ik als antwoord dat ze er niet meer waren, maar op het platteland werkten, ze noemden dat de school van de zevende mei.

Het klonk erg vaag en ik drong aan, zodat ik in ieder geval nieuws zou horen over een man voor wie ik werkelijk grote vriendschap koesterde, een functionaris die nauw met Zhoe Enlai had samengewerkt. Hij heette Liao en ook hij was verdwenen. In Peking had niemand me inlichtingen over hem kunnen verschaffen en Zhoe Enlai zelf was erg ontwijkend geweest. Twee maanden later kwamen we als gevolg van een curieus toeval in een theater in Nanking in contact met de vrouw van Liao. Maar was deze ontmoeting werkelijk wel toeval? We zijn er nooit achter gekomen. Onze indruk

was dat sommigen niet wilden dat we informatie over Liao kregen en dat anderen daarentegen alles in het werk hebben gesteld om een ontmoeting met zijn vrouw te arrangeren. Ik heb nog steeds geen flauw idee.

Terwijl we door het land rondreisden hadden functionarissen van het ministerie van cultuur onze films bekeken en bij onze terugkeer in Peking had Zhoe Enlai me gezegd: ‘Ik heb de films over de gebeurtenissen van mei '68 gezien. Heel interessant. Ik heb een voorstelling en een werkbijeenkomst georganiseerd en ik zou graag willen dat je ons iets vertelt over wat er in het Westen op filmgebied gebeurt.’

Inderdaad was er op initiatief van Zhoe Enlai een bijeenkomst georganiseerd, waar de films zouden worden vertoond en becommentarieerd voor een publiek bestaande uit politieke functionarissen en kunstenaars - schilders, beeldhouwers, schrijvers en filmers. Behalve Zhoe Enlai waren er de vrouw van Mao Zedong, Ziang Quing, en twee mannen over wie ik nog niet had horen spreken, Zjang Chungiao en Yao Wenyan. Die dag was er na de voorstelling praktisch geen sprake van commentaar. De sfeer was tamelijk stijfjes gebleven en niemand had zijn mond opengedaan. Zhoe Enlai vroeg me, zoals afgesproken, een uiteenzetting te geven over de grote stromingen in de westerse film en ik besprak zo goed ik kon de ontwikkelingen in de Italiaanse, Duitse en Franse film, de jonge Amerikaanse regisseurs, de technieken van het synchrone geluid en de moderne film. Evenzovele thema's die de aanwezige mannen en vrouwen, die in een intimiderende stilte naar me zaten te luisteren, volkomen onbekend waren. Voor Zhoe Enlai was het belangrijk - we kregen hier later de bevestiging van - dat ik voor dit uiterst selectieve publiek sprak. De films over mei '68 en het commentaar dat ik naar aanleiding van deze films zou kunnen geven, waren voor hem een middel om de theorieën van Ziang Quing een slag toe te brengen en de jonge Chinese film te bevorderen.

Hoe het ook zij, het was duidelijk dat China behoefte had aan een film. Het was zelfs hard nodig en Zhoe Enlai verwachtte er, neem ik aan, veel van. In die periode bevond het prestige van China in het buitenland zich op een dieptepunt. Behalve dat de opeenvolging van wanordelijke gebeurtenissen tijdens de culturele revolutie slecht waren begrepen, hadden ze ook het beeld van een sereen en verantwoordelijk China verstoord en de westerse pers had uitsluitend nog tot de verwarring bijgedragen. De Chinese volksrepubliek had er behoefte aan zijn blazoen op te poetsen en Zhoe Enlai, die

zeer te spreken was geweest over *De Zeventiende Breedtegraad*, wilde dat ik een film maakte om de balans weer in evenwicht te brengen.

Toen we uit Peking vertrokken werden Marceline en ik van harte uitgenodigd om zo snel mogelijk met onze camera's terug te komen. Maar wat voor film moesten we maken? Er was geen enkel scherpomlijnd doel vastgesteld en de Chinezen lieten ons vrij te werk te gaan zoals ons dat zinde. Natuurlijk stond de culturele revolutie centraal in onze vragen maar in eerste instantie was die even ongrijpbaar als veelvormig. Welke culturele revolutie? Er was er niet een maar er waren er wel honderd: die in Peking, die in Sjanghai, die in de meest afgelegen provincies. Hoe moesten we dit onderwerp aanpakken en wat zouden we allemaal te weten komen? We wisten er niets van. Onze enige zorg op dat moment was dat we onze onafhankelijkheid moesten bewaren. Dit strookte volkomen met wat Zhoe Enlai wenste: hij wilde een film over China, een film waarvan China het onderwerp zou zijn.

Terug in Parijs gingen Marceline en ik aan het werk. We begonnen met het voorbereiden van onze produktie en gingen op zoek naar geld. We schreven een eerste scenario van een twintigtal pagina's. Het was meer een intentieverklaring die bestemd was voor de commissie die ons een voorschot op de inkomsten uit de film moest geven. We hadden het geluk vijftien miljoen oude francs in de wacht te slepen en dit stelde ons in staat een begin te maken met de produktie van de film, dat wil zeggen materiaal en film te kopen en een overeenkomst met een laboratorium te sluiten.

De maanden erna - in de loop van de winter 1971-1972 - diepten we de resultaten van ons eerste werk uit en probeerden we een filmstijl vast te leggen die aangepast zou zijn aan de Chinese werkelijkheid, in ieder geval aan die werkelijkheid die wij hadden waargenomen, en waarmee we deze zo zouden kunnen weergeven dat het voor de westerse kijker een samenhangend geheel zou zijn. Want dat was het doel van de film: het overbruggen van de afgrond van onbegrip die de mensen in het Westen van de Chinezen scheidde. We waren van mening dat de beste manier om dit te bereiken zou zijn dat we antwoorden zouden geven op de vragen die het westerse publiek zich over China en de Chinezen stelde. Gelukkig waren de vragen ons bekend. Meteen na onze terugkeer uit Peking hadden Marceline en ik een reeks lezingen over onze reis door China gegeven en natuurlijk stelden de toehoorders ons iedere keer een enorme hoeveelheid vragen. We hadden deze vragen genoteerd en geca-

tegoriseerd en de optelsom hiervan vormde de weerspiegeling van de vragen die deze mensen met betrekking tot China bezighielden, van wat ze wisten en niet wisten, van de goede en slechte clichés die ze er op alle verschillende gebieden op na hielden: politiek, filosofisch, sociaal, cultureel - tot en met de oude mythe over het gele gevaar.

Van de voorstelling die men zich van mensen maakt correspondeert altijd een deel met de werkelijkheid en correspondeert een ander deel er minder of helemaal niet mee. Ik wilde dat deze film over China directe informatie van het ene land op het andere zou overbrengen. Ik wist dat deze informatie alleen al als gevolg van het hanteren van filmtaal een beperkt karakter zou hebben, maar ik wilde me juist van deze taal en de eraan inherente beperkingen bedienen om deze twee werkelijkheden - die van China en die van het Westen - met elkaar in contact te brengen.

Zhoe Enlai had ons gezegd: ‘Het is zinloos het te willen verbergen, China is een arm land, een land van de Derde Wereld. Het feit dat we zo'n gigantisch land zijn verandert niets aan deze werkelijkheid en we moeten niet de supermogendheid uithangen, dat zou een leugen zijn die zich tegen ons zou keren.’ En hij had hieraan toegevoegd: ‘Het moet geen film worden die een rooskleurig beeld geeft, je moet China laten zien zoals het nu is.’

Met deze woorden maakte Zhoe Enlai een toespeling op de plaatselijke functionarissen met wie we contact zouden hebben en die iedere keer de werkelijkheid mooier zouden willen maken dan ze was. Het is een soort gedrag dat even oud is als de wereld: de mens, of hij nu primitief is of beschaafd, socialist of kapitalist, zwart, blank of geel, heeft altijd de neiging zijn stoep schoon te vegen als hij bezoek verwacht. In China was dit in 1971 een principe geworden: het beeld van de Chinese werkelijkheid moest worden opgepoetst.

Zhoe Enlai, die de toestand goed kende, waarschuwde ons alleen maar voor wat hij nu als onze belangrijkste vijand beschouwde. ‘Jullie zullen alleen een goede film maken,’ had hij besloten, ‘als jullie die strijd winnen.’

Hij had het helemaal bij het rechte eind. Vanaf het allereerste begin stond ons werk in het teken van de strijd om de valkuil van een te mooie regie te vermijden. Het was een dagelijks terugkerende en dikwijls uitputtende strijd. Gedurende de achttien maanden die de opnamen voor *Yu-Kong* duurden probeerden we voortdurend er meer uit te halen, deden we ons best het gat in de muur die om

de waarheid was opgetrokken iets wijder te maken en toen we onze pogingen staakten was dat omdat we daar en op dat moment de grens van het mogelijke hadden bereikt. Als we verder waren gegaan was het een andere film geworden. Ik had dan China via een achteringang moeten filmen, op een manier die tegen het land, tegen het socialisme, tegen mijn eigen overtuiging gericht zou zijn geweest. Dat kon ik niet doen.

In maart 1972 waren we weer in Peking en begonnen we te werken aan de voorbereiding van de film, met nog steeds het idee in ons hoofd dat we een synthetiserend document zouden maken over de zin van de culturele revolutie. In die tijd bevond China zich midden in de affaire-Lin Biao. Op 13 september had de gewezen kroonprins van Mao Zedong de dood gevonden bij een vliegtuigongeluk. Het toestel was in Mongolië, aan de Chinese grens, neergestort. Was het een ongeluk of een aanslag geweest? Wat was er precies gebeurd? Wat was de politieke betekenis van dit voorval? Evenzovele vragen waarop het onmogelijk was een antwoord te krijgen. In Peking durfde niemand iets over de affaire te zeggen, durfde niemand zelfs de naam Lin Biao uit te spreken. In deze tegelijkertijd verwarde en gespannen sfeer begonnen we aan het avontuur van *Yu-Kong*.

De functionarissen van de documentaire-studio in Peking, die ons technische steun toezegde, hadden ons verzocht iets van onze bedoelingen op papier te zetten. Uitgaande van onze vragenlijst en de indrukken die we tijdens onze verkenningsreis hadden opgedaan hadden we een soort werkplan opgesteld waarin we onze positie bepaalden in die zin dat we omschreven wat we wilden vermijden. Wat we wilden vermijden waren stereotypen, al te perfecte voorbeelden, een rigide ingrijpen van officiële zijde, alles wat in algemene zin tussen ons en de werkelijkheid van het dagelijks leven zou kunnen komen te staan. Ook legden we de redenen uit waarom onze gedachten eerder deze of die kant op gingen dan een andere, dat de achtergrond van deze keuzen werd gevormd door de vragen die men zich in het Westen stelde.

Dit weerhield onze organisatoren er niet van ons meteen naar het dorp Tatchai te dirigeren. Tatchai was precies het tegendeel van wat we wilden filmen, het was een dorp voor bezoekers dat precies beantwoordde aan de voorstelling die de Chinezen zich van perfectie maakten. Alles was er te goed georganiseerd, te volmaakt, en te rigide om ons er op ons gemak te voelen. We bleven er een paar dagen, lang genoeg om een paar proefopnamen te maken, en keerden naar Peking terug.

De eerste grote sequentie die we uiteindelijk opnamen speelde zich af in de Tsjin Houa-universiteit in Peking. Dit eerste contact stelde ons meteen in de gelegenheid ons rekenschap te geven van de omvang van de taak die ons wachtte en van de complexiteit van de werkelijkheid die we zouden gaan filmen. De docenten en studenten verkeerden in zo'n staat van geestelijke verwarring, gaven zich zoveel moeite coherente ideeën te uiten dat de dingen die ze zeiden voor een westers publiek volledig onbegrijpelijk waren. Alle studenten die we filmden en aan wie we vroegen wat ze gedaan hadden voor ze op de universiteit terecht waren gekomen antwoordden ons bijvoorbeeld: 'Ik ben arbeider geweest.' Dit was niet waar, maar op dat moment voelde iedereen zich verplicht arbeider te zijn omdat dat de politieke lijn was. In duidelijke taal wilde het zeggen: 'Ik beschouw me als arbeider' ofwel: 'Ik stel me in dienst van de arbeidersklasse.' Om het te begrijpen - en het begrijpelijk te maken - hadden we ieder gesprek uren moeten laten duren en dat kon niet.

Een ander stereotype dat dikwijls terugkwam was dat van de intellectueel die op het platteland werkte. Alle studenten verheerlijkten de fysieke arbeid. Niemand meende werkelijk een woord van wat hij zei, maar iedereen zong de lof van het planten van rijst en het fokken van varkens. Het waren niet meer dan leuzen die rechtstreeks uit de culturele revolutie stamden, conventionele beelden die niets uitstaande hadden met wat wij wilden. Wat ons het sterkst trof toen we met deze studenten van de Tsjin Houa-universiteit praatten, was dat ze vijftien of twintig jaar waren opgegroeid en hadden geleefd zonder iets van de wereld te weten. Ze kenden zelfs hun eigen geschiedenis niet of kenden haar slecht, en dat was de reden dat ze uitsluitend in de stereotypen die men hun had aangeleerd over de Lange Mars, over Jenan, over de maatschappij van voor de revolutie, over het kapitalisme of over het revisionisme spraken.

Dit was onze eerste grote ontdekking en onze eerste teleurstelling. We waren er ons terdege van bewust dat wat we filmden moeilijk te gebruiken zou zijn. Ik had trouwens problemen met de technische ploeg - voor het merendeel Chinezen -, een twaalftal personen: vertaalsters, organisatoren, assistenten, geluidsmensen, cameramensen, met wie we relaties moesten aanknopen die verder gingen dan puur formele verhoudingen. Marceline en ik wilden dat ze allen echt deel zouden gaan uitmaken van het werk, dat ze zouden begrijpen in welke geest we de film zouden gaan maken en dat ze initiatieven zouden nemen. In weerwil van onze inspanningen

betrachtten ze echter een zekere distantie, en het was uiterst moeilijk iets met hen op te bouwen. We kenden hen slecht en zij stonden van hun kant wantrouwend tegenover onze benaderingswijze. Eerlijk gezegd was dit de gewoonste zaak ter wereld: ook wij hadden tijd nodig om hen te begrijpen en te leren kennen. Ik was vastbesloten alles in het werk te stellen om een klimaat van vertrouwen te scheppen en langzamerhand ieder van hen actief te betrekken bij het verder uitwerken van de film.

Onze cameraman, Li, vormde een ernstiger probleem. We hadden hem uit een aantal anderen gekozen vanwege zijn ervaring en zijn fysieke kracht. Li was een natuurkracht, hij stond zeer stevig op zijn benen en was heel goed in staat met de camera aan zijn schouder te werken. Ik kende een paar van zijn films. Hij had in Jenan gewerkt en deelgenomen aan de bevrijding van 1949. Hij had zijn opleiding echter aan de Chinese school gehad, dat wil zeggen dat hij geen enkele ervaring had met de zestien-millimeterfilm en met synchroon geluid, en in tegenstelling tot hetgeen ik had gehoopt, leek hij volledig ontoegankelijk voor onze directe filmtechnieken. Ondanks onze uitgebreide uitleg lukte het hem niet zich van het camerastatief los te maken en hield hij zich nooit met het geluid bezig. Kortom: al deze problemen bij elkaar zorgden ervoor dat niets werkelijk lukte. Ik was wel gedwongen het toe te geven: na twee maanden hard werken waren we in een impasse terechtgekomen en het was onmogellijk in die omstandigheden door te gaan. We hadden al bijna twintig uur film opgenomen, maar we hadden niets dat goed was. Het was tijd geworden om beslissingen te gaan nemen.

We onderbraken ons werk aan de Tsjin Houa-universiteit en Marceline ging naar Parijs terug om onze rushes te laten ontwikkelen en ze met het geluid te synchroniseren. Toen ze terugkwam hadden we de beschikking over concreet materiaal. We namen de tijd om het met onze ploeg van de documentairestudio te draaien en te analyseren. Het was inderdaad onbruikbaar, niet te monteren, zoals men in ons vak zegt; de opnamen waren voor het merendeel te kort, wanneer het geluid goed was was het beeld dat niet en omgekeerd, en hele sequenties waren zelfs niet synchroon. Het was tegelijkertijd een zuiver technisch probleem en een kwestie van mentaliteit. Ik moest Li vormen, opleiden, hem de overgang van zijn wereld naar de onze laten maken, en ik moest dit doen aan de hand van de praktijk.

Marceline had in haar koffers een paar films meegenomen die in

Frankrijk door jonge cineasten waren gemaakt en die goede voorbeelden vormden van opnamen met direct geluid, de camera in de hand. Met Li nam ik plaats achter een montagetafel en samen namen we de rollen films door, ze beeld voor beeld analyserend. Li ontdekte een volslagen ander soort cinema, een andere manier van filmen, hij bleef maar vragen stellen en wilde de film voortdurend terugspoelen om iedere opname opnieuw te bekijken. In een van die rollen zat een in één keer opgenomen sequentie van verscheidene minuten en Li wilde maar niet geloven dat een cameraman kans had gezien een dergelijke complexe beweging in één keer op te nemen. Hij zocht naar de plaatsen waar de film geplakt was maar die waren er niet en uiteindelijk, nadat hij de film met een vergrootglas had onderzocht, moest hij het wel toegeven. Voor hem, die nooit anders dan korte en statische opnamen had gemaakt, was dit alles een kapitale ontdekking.

Li sprak noch verstond Frans. Hij kende maar één uitdrukking: 'A demain.' Dit was zijn enige manier van communiceren met ons. Dit 'à demain' betekende van alles. Naar gelang de omstandigheden betekende het 'hallo', 'wacht even', 'nou, komt er nog wat van', of 'tot ziens', maar het was vooral een teken van erkentelijkheid en een blijk van vriendschap. Als gevolg van zijn bewustwording van de rijkdom van de zestien-millimeterfilm met synchroon geluid en zijn nieuwe interesse voor onze werkmethoden werden onze betrekkingen met hem en de rest van de ploeg volledig anders. We hadden een eerste hindernis genomen. We vormden nu een meer samenhangende groep waarin ieder begon te begrijpen dat hij of zij verantwoordelijkheden kon en moest gaan nemen.

We keerden Peking en de ingewikkelde toestanden daar de rug toe en vertrokken naar Sinkiang. Sinkiang is driemaal zo groot als Frankrijk; het ligt in het uiterste westen van China en is een autonoom gebied dat door slechts acht miljoen mensen wordt bewoond. Sinds mensenheugenis is deze afgelegen provincie een ontmoetingsplaats van verschillende beschavingen geweest en ook nu nog draagt ze het stempel van de Islam.

We hadden Sinkiang om tal van redenen uitgekozen. Er was ook sprake geweest van Tibet, maar dat was voor mij moeilijk vanwege de hoogte. Wat Marceline en ik wilden was een zogenaamde *scoop*, dat wil zeggen de mogelijkheid naar een gebied te gaan waar nog niemand eerder had gefilmd. Dit was echter niet de enige reden: in Sinkiang leefden nationale minderheden, Kazaks en Ouigours, in een half woestijnachtig gebied dat strategisch gesproken echter zeer

belangrijk was en over een lengte van verschillende duizenden kilometers aan de Sovjetunie grensde. Van tijd tot tijd was er sprake van provocaties, incidenten en onveilige toestanden langs deze grenszone en we waren nieuwsgierig welke invloed de culturele revolutie had gehad in deze streken die zo ver verwijderd lagen van de grote agitatiecentra. Deze omzwerving naar Sinkiang zou ons nog enige verrassingen brengen, maar voorlopig streken we neer bij de Kazaks, paardenfokkers, trots en onafhankelijk, die in de eindeloze steppen leefden.

Onze problemen begonnen enige tijd later bij de Ouigours. Op het moment dat we zouden gaan besluiten wat we precies wilden doen belandden we in een kringloop van eindeloze discussies met de plaatselijke functionarissen van de communistische Partij Vanaf het eerste begin werden we voor een voldongen feit gesteld: er waren situaties die we mochten filmen, er waren situaties die we niet mochten filmen en er waren vooral de situaties die we absoluut moesten filmen. In het algemeen gesproken waren het deze laatste die ons het vaakst werden voorgesteld en die wij zo mogelijk niet wilden opnemen om de eenvoudige reden dat het om banale beelden ging, die duidelijk ter wille van ons waren georganiseerd en die in het geheel niet overeenstemden met wat wij van China wilden laten zien.

Om ons te overtuigen en ons daar te krijgen waar zij ons wilden hebben sleepten de plaatselijke functionarissen ons mee in ongelofelijke onderhandelingen waarin beleefdheid, het geduldig steeds weer herhalen van argumenten en vertaalmoeilijkheden uiteindelijk doodvermoeiend werden. Het ging op deze zittingen erg formeel toe en ze werden gekenmerkt door een rigiditeit die we niet dikwijls hebben meegemaakt; Marceline en ik raakten er geheel door van streek. We waren dikwijls ontmoedigd, soms wanhopig, maar er viel weinig aan te doen. We zaten op grote afstand van Peking en onze organisatrice was niet in staat haar macht tot gelding te brengen. Omdat het haar aan gezag ontbrak, en omdat ze bang was zich op de voorgrond te plaatsen en in conflict te komen met de plaatselijke functionarissen probeerde ze uiteindelijk op haar beurt ons te overtuigen. Wat Zhoe Enlai ons had voorspeld was bezig werkelijkheid te worden en we beschikten niet over de middelen om ons te verdedigen en tot de tegenaanval over te gaan. Zodra we, al was het maar in zeer bedekte termen, de culturele revolutie ter sprake brachten, werden de mensen totaal door hun geheugen in de steek gelaten. We voelden wel dat er zich bepaalde dingen hadden afge-

speeld, dat de rode gardes in het gebied problemen hadden veroorzaakt, maar het was absoluut onmogelijk erover te praten, met wie dan ook. Alles wat onze gastheren ons konden voorstellen kwam steeds weer op dezelfde scènes neer. Waar we ook heen gingen, we kregen de plaatselijke markt voorgeschoteld, het plaatselijke feest, de hoofdstraat, de officiële gebouwen. Al het overige bleef niet zozeer verboden alswel ontoegankelijk, 'want,' zeiden onze organisatoren, 'naar uw programma te oordelen is er zoveel te doen dat we het beste met het belangrijkste kunnen beginnen.'

Wanneer we met de ploeg op weg gingen naar een van de plaatsen waar we zouden opnemen werden we voorafgegaan en gevolgd door niet minder dan vijf of zes officiële auto's, waarin al onze begeleiders zaten. De enige keus die ons nog werd gelaten betrof de hoek waaruit we filmden en onze Ouigourse vrienden leken erg trots dat ze ons nog dit laatste initiatief lieten. Het was ondraaglijk.

Marceline en ik begonnen ons tenslotte af te vragen waarom de bureaucraten in Peking het zover met ons hadden laten komen. Wat moesten we eigenlijk? We waren volledig afhankelijk van de plaatselijke Partijleiders, we waren de gevangenen van hun dogmatisme en niets dat we filmden had enig belang.

Het hoogtepunt kwam in Kachgar. Marceline verzon voor deze episode uit *Yu-Kong* de titel: '*Cauchemar à Kachgar*' (*Nachtmerrie in Kachgar*). Ik moet toegeven dat de plaatselijke leiders en organisatoren zichzelf ter gelegenheid van ons bezoek overtroffen en in Kachgar werd me vergund de meest weidse regie uit mijn hele loopbaan te maken. Er was een tijd geweest, toen ik in Hollywood een vegeterend bestaan leidde, dat mijn vrienden van het agentschap van William Morris de eerste adviseur op het gebied van massascènes van me wilden maken. Er was niets van gekomen maar aangenomen dat ik op een zekere dag een stellage van Warner of Universal zou hebben beklommen om een straatscène of wat dan ook te regisseren, geloof ik niet dat Hollywood me ooit zulke geslaagde regieelementen had kunnen bieden als die waarop men ons in Kachgar vergastte. Om zeven uur 's morgens een kruispunt en hele straten die verlevendigd werden door honderden figuranten, mannen en vrouwen, allemaal glimlachend, gekleed in smetteloos blauw, en scholieren, allemaal met een gloednieuw schort voor. De volgende dag en de dag daarop was het beeld, waar we ook heen gingen, wat we ook uitkozen, volkomen identiek: de moskee met enkele in gebed verzonken mannen om ons te laten zien dat de vrijheid van godsdienst echt werkelijkheid was. In de volkswijk een ambachtsman

- een ketellapper - om ons ervan te overtuigen dat de individuele onderneming in China wel degelijk bestond, en het toppunt van deze verbazingwekkende regie: de schappen van een grote winkel, volgeladen met produkten waarlangs een gelukkige bevolking liep die zich er vrijelijk van bediende.

Nee, het ontbrak China aan niets. Van dit beeld van een ideaal en utopisch China dat men ons trachtte voor te spiegelen - wat een naïveteit om te proberen ons op deze wijze te overtuigen terwijl we zo goed op de hoogte waren van de moeilijke werkelijkheid in de grote steden - kregen we bijna tranen in onze ogen. Eerder tranen van woede dan van droefenis.

Kachgar was de druppel die de emmer deed overlopen. We hielden het niet meer uit. Ons aller moreel was aangetast door een vreselijk gevoel van onmacht en nutteloosheid. De balans van onze werkzaamheden was wanhopig stemmend: afgezien van enkele sequenties met de Kazak- en Ouigour-minderheden was alles wat we verder hadden gefilmd goed voor de prullemand. We besloten de opnamen te onderbreken en terug te gaan naar Peking.

Toen we in de hoofdstad aankwamen was onze stemming ver beneden nul, we waren ontmoedigd en er vrijwel van overtuigd dat de film nooit zou lukken. Ik schreef een brief aan Zhoe Enlai waarin ik hem uitlegde wat er aan de universiteit was gebeurd, wat het resultaat was geweest van onze schermutselingen met de plaatselijke functionarissen in Sinkiang en op welke moeilijkheden onze begeleidster was gestuit. Waarna we de verdere gebeurtenissen afwachtten. Deze periode van wachten in Peking duurde bijna twee maanden. Het was geen staking maar het leek er veel op. Marceline en ik waren vastbesloten geen stap meer te verzetten en niets meer te ondernemen zolang onze problemen niet op bevredigende wijze waren opgelost. We eisten meer vrijheid en iemand die ons zou begeleiden die voldoende gezag zou hebben om ons dekking te geven. Er zat echter geen schot in de zaak, alles leek even moeilijk en ingewikkeld.

Uiteindelijk kwam er dan iemand, een man. Het was een oude internationale functionaris van de jeugdbond en deze bleek al meteen uit heel ander hout te zijn gesneden dan onze vroegere organisatrice. Hij kende China en de mensen uit het Westen volkomen en beschikte over alle kwaliteiten om als tussenpersoon tussen ons en de kaderleden en functionarissen van de staat en de Partij te kunnen fungeren. Hij heette Tsjen, maar we wisten bijna niets van zijn verleden en evenmin wat er tijdens de jaren van de culturele revolutie

allemaal met hem was gebeurd. Voor ons stond vast dat hij terzijde was geschoven en op een school van de zevende mei ondergebracht was geweest, waar Zhoe Enlai hem vandaan moest hebben gehaald, maar zekerheid hierover hebben we nooit gekregen.

Met Tsjen aan het hoofd onderging onze ploeg een gedaanteverandering. Iedereen was bereid met frisse moed opnieuw te beginnen. De reserves van de eerste dagen waren allang verdwenen en hadden plaats gemaakt voor vriendschap en vertrouwen. Het was al vier maanden geleden dat we begonnen waren samen te werken en te leven en strikt professioneel geredeneerd waren de resultaten weliswaar mager maar de ploeg bestond, hij vertoonde samenhang en Li had zich onze technieken nu perfect eigen gemaakt.

Tijdens deze moeilijke dagen in Peking en Kachgar had Marceline zich dikwijls verbaasd over mijn hardnekkigheid. Ze zei tegen me: ‘Ik ken niemand die het zo zou volhouden als jij. Waarom houd je toch zo voortdurend het been stijf? Je gelooft dus echt dat het allemaal nog wel in orde komt?’

Inderdaad: dat geloofde ik en ik bleef volhouden. Ik was ervan overtuigd dat we op een zeker moment, als we maar halsstarrig en geduldig genoeg waren, gedaan zouden krijgen wat we wilden. En in zekere zin kregen we dat ook gedaan. We zijn nog veertien maanden in China gebleven. We gingen naar Nanking waar we het leven van soldaten en officieren in een kazerne deelden, we gingen naar Shantung, naar Da Yu Dao, een vissersdorp, naar Taking, in het uiterste noordoosten van het land, om er de arbeiders op de olievelden te filmen, naar Sjanghai voor de apotheek en de generatorfabriek, en natuurlijk naar Peking om er een half dozijn andere onderwerpen te filmen - onder andere de arbeidster Kao Choulan, het incident met de bal op middelbare school nr. 31 en een gesprek met professor Tsien. Ik zal niet zeggen dat gedurende deze maanden alles schitterend, idyllisch en absoluut probleemloos verliep, zeker niet, maar *Yu-Kong*, die toen nog geen *Yu-Kong* was, was eindelijk een film als mijn andere films geworden. De veldslag om de waarheid, waarover Zhoe Enlai het met ons had gehad, was een strijd geworden die we aankonden. Ik denk dat we die strijd gedeeltelijk hebben gewonnen. Niet meer dan gedeeltelijk. China is immers op zich al zo'n enorme kracht, door zijn verleden en zijn geschiedenis, door zijn tradities en door zijn verzet tegen iedere penetratie, dat geen enkele filmer - ook een zeventigjarige ervaren Hollander niet - het iets anders zou kunnen ontfutselen dan wat China - en de Chinezen - hem zo vriendelijk zijn aan te bieden.

Yu-Kong was in de eerste plaats dát, het contact met een dubbele werkelijkheid waarvan we maar één gezicht zagen. Deze complexiteit bracht ons ertoe de meest gewone Chinezen in hun leven van alledag te filmen en te vermijden dat we ons in de abstractie van een politieke analyse zouden gaan begeven. Om contact te krijgen met China, om de verworvenheden en beperkingen van de culturele revolutie te laten zien, moesten we toenadering zoeken tot het volk.

Een van onze belangrijkste preoccupaties had te maken met een vraag die ons dikwijls was gesteld: bestaat er in China een werkelijke vrijheid van meningsuiting en hoe worden de tegenstellingen tussen het centralisme en het particularisme, tussen het collectief en het individu, tussen de steden en het platteland en tussen hand- en hoofdarbeid opgelost? Als we de Chinezen hierover ondervroegen deden we dat volgens onze eigen logica, namelijk om antwoorden te krijgen op de vragen die de mensen in het Westen zich stelden. Op een groot aantal van onze vragen kregen we geen antwoord, hetzij omdat de Chinezen niet over voldoende analyse-elementen beschikten, hetzij omdat het probleem zich voor hen op een totaal andere manier voordeed.

Laat ik een voorbeeld als seksualiteit nemen. Hier in Europa is dat een uitgekauwd onderwerp. Na eeuwen van verboden leven we nu in een periode van relatieve vrijheid die je als een degeneratieverschijnsel of als vooruitgang kan interpreteren. In China wordt over seksualiteit niet in deze termen gedacht. In het oude China, dat wil zeggen in het China van voor 1949, werden alle huwelijken door de familie geregeld. Meisjes werden verkocht, en als een vrouw publiekelijk blijk gaf van haar liefde voor een jongen, liep ze het gevaar gelyncht te worden. Seksuele vrijheid wil in China in de eerste plaats monogamie zeggen: het wil zeggen dat een jonge vrouw in vrijheid haar echtgenoot kan kiezen en men vraagt tegenwoordig een vrouw die gaat trouwen of ze hiertoe gedwongen is of niet.

Dit in aanmerking genomen bestond er geen enkele vergelijkingsmaat tussen de Chinese werkelijkheid en onze preoccupaties en heel vaak hadden onze vragen geen zin en kregen we geen antwoord. Hierbij komt nog de gereserveerdheid van de Chinezen. In China vormt het privé-leven absoluut particulier terrein; men spreekt er nooit over. In Frankrijk zegt men bijvoorbeeld als een stel problemen heeft: ‘Laat ze maar, dat komt in bed wel weer goed.’ Chinezen zeggen: ‘Ze hebben het er vanavond onder het eten wel over.’ Het is hetzelfde, behalve dat er in China dingen zijn waarop men nooit zinspeelt. Nog niet zo lang geleden kleedde een vrouw zich,

als ze naar de dokter ging, niet uit maar wees ze op een beeldje de plaats aan waar ze pijn had.

Het zijn maar voorbeelden, maar ze geven wel aan hoe noodzakelijk het voor ons was ons aan te passen aan de ideeën en gebruiken van een andere maatschappij. Voor een groot deel is het een taalprobleem, je moet Chinees leren spreken, je moet de begrippen doorgronden op basis waarvan de Chinezen hun leven organiseren.

Dit aanpassingsproces hield in dat we, al reizende, aanvullende kennis over China vergaarden en dat we uiteindelijk afzagen van het stellen van de vragen die we aanvankelijk in ons hoofd hadden en die anders gingen formuleren. Dat was de belangrijke ervaring die we opdeden. Ieder gesprek nam verscheidene uren in beslag en in het begin waren we enigszins radeloos. We telden onze rollen film en verloren ons in berekeningen terwijl we ons afvroegen hoe we erin zouden slagen al dit materiaal onder te brengen in een film van normale lengte. Al heel snel besloten we echter ons geen beperkingen op te leggen. We besloten toe te geven aan de noodzaak de mensen breedvoerig aan het woord te laten. De vraaggesprekken kregen de overhand. In de loop van mijn leven als documentairefilmer heb ik, als ik er de middelen toe had, altijd de neiging gehad grote hoeveelheden film te draaien. Met *Yu-Kong* heb ik al mijn records verbeterd. Toen de opnamen achter de rug waren hadden we iets meer dan honderdtwintig uur aan rushes in onze koffers.

Marceline en ik hadden het idee om een film over de culturele revolutie te maken niet helemaal uit ons hoofd gezet, maar we waren overdonderd door de enorme afmetingen van het onderwerp, door de onduidelijkheid ervan en door de overvloed aan materiaal waarover we beschikten. Al deze elementen moesten we nog onze wil opleggen. Wat ons echter voor alles bezighield waren de contradicties in de Chinese werkelijkheid en het probleem hoe we nu verder te werk dienden te gaan. We wilden er graag over praten, maar we wisten niet hoe. Meteen na onze terugkeer in Parijs werden we in de eerste plaats met dit probleem geconfronteerd. Als we begonnen met het afbreken van China voor we überhaupt strijd gingen leveren tegen de fundamentele onwetendheid van de mensen in het Westen, liepen we de kans precies het tegendeel te bereiken van hetgeen we wilden. Als we bijvoorbeeld Sinkiang en de problemen die we daar hadden gehad ter sprake wilden brengen, hoe moesten we dat dan zeggen? Wie moesten we de schuld geven? Het systeem, Zhoe Enlai, het dogmatisme van de Partij?

Er kwamen andere vragen bij ons op. Wat was de rol van het

individu? De rol van het conservatisme, binnen en buiten de Partij? De rol van de tradities en de hindernissen die de oude maatschappij opwierp? Van het confucianisme? De rol van het cynisme en van het gebrek aan kennis van zaken? Een anticommunist heeft geen enkel probleem met het geven van antwoorden op deze vragen: het is de schuld van het communisme, basta. Ofwel het is de schuld van de Chinezen. Voor ons lagen de antwoorden heel wat ingewikkelder en mijn vriendschap voor China verbood me ook maar het geringste risico te nemen. We gaven er de voorkeur aan te zwijgen en ons geheel aan het monteren van onze film te wijden. Dat was per slot van rekening ook de manier waarop we van ons zouden laten horen.

Bij de montage was de grootste moeilijkheid niet van politieke of ideologische maar van artistieke aard.

Hoe moesten we die honderdtwintig uur waarover we beschikten reduceren tot de lengte van een normale film zonder in schematisme te vervallen of iets gigantisch te creëren? Tot een film die overeind zou blijven, die begrijpelijk zou zijn zonder te gaan vervelen, en die zo mogelijk op het gevoel van de kijkers zou werken? Precies op dat moment begonnen onze gedachten te gaan in de richting van verschillende films - een tiental, misschien meer, dat wisten we niet.

De eerste gemonteerde film duurde dertig uur. Het was een schitterende film, ongehoord rijk, maar het was onmogelijk hem in deze vorm te distribueren. Dat was het moment waarop de werkelijke montage begon. We moesten hem inkorten zonder de inhoud van de scènes geweld aan te doen en zonder onze toevlucht te nemen tot simplificeringen. De grote moeilijkheid was precies gelegen in het probleem van de interviews en gesprekken en de juiste vertaling hiervan. Ook in deze gevallen moesten we inkorten, om tal van redenen. Redenen van tijd natuurlijk, maar ook vanwege de grenzen die ons door ons materiaal werden gesteld. Soms waren de opnamen niet interessant ofwel we hadden hele mooie opnamen maar het geluid was weer van matige kwaliteit. Het was werkelijk een puzzel die we stukje voor stukje in elkaar moesten zetten: dialogen beluisteren, beelden controleren, kiezen, monteren, opnieuw controleren, in een andere vorm opnieuw beginnen, terwijl we tegelijkertijd probeerden in geen enkel opzicht de betekenis van wat er werd gezegd te vervormen.

Sinds het allereerste begin van de opnamen waren we voortdurend in de weer geweest met het vertaalprobleem. Iedere avond

kopieerden we onze geluidsbanden op cassettes en gaven die ter vertaling aan leden van de Vereniging voor Vriendschap tussen de Volkeren. Deze vertalers hadden maanden werk gehad aan het in het Frans overbrengen van de enkele honderden uren interviews. Het was Chinees en bovendien ging het in de plaatselijke dialecten, en de vertalingen waren perfect. Te perfect zelfs, want deze Chinese vertalers kenden het Frans slechts in de gedaante van de taal van Stendhal of Maupassant en hun transcripties kwamen totaal niet overeen met de gesproken taal die wij hadden opgenomen.

In Parijs moesten we dit enorme werk opnieuw laten doen en het laten vertalen in een soort alledaags Frans, ook nu weer zonder dat er iets veranderd werd aan de inhoud van hetgeen er werd gezegd. Want dat was een gevaar dat we wilden vermijden. Bij de geringste betekenisfout hadden de sinologen of de agenten van nationalistisch China ons zeker aangevallen. Als ze ook maar een enkele fout, hoe onschuldig ook, hadden ontdekt zouden ze daar zeker de conclusie uit hebben getrokken dat we in ons hele produkt bedrog hadden gepleegd. In de montagekamer hadden we permanent een Chinese student bij ons die het merendeel van de dialecten perfect kende: Yam. Hij heeft ons heel vaak het leven gered. Iedere keer dat we in de geluidsband moesten snijden greep in laatste instantie Yam in om te voorkomen dat we een woord of een lettergreep weghakten. De mensen die achtereenvolgens de montage voor ons deden - Suzanne Baron, Sylvie Blanc, Eric Pluet en Ragnar van Leyden - konden geen moment zonder hem. Men kan zich geen voorstelling maken van alle moeilijkheden die zich tien-, twintigmaal per dag aan hen voordeden en die ze op de een of andere manier moesten overwinnen. Uiteindelijk was het dan zover: achttien maanden monteerwerk hadden geresulteerd in twaalf films die de toets van de kritiek leken te kunnen doorstaan en een China lieten zien zoals wij dat hadden bereisd en gefilmd.

Eind 1974 hadden we het eind van de lijdensweg vrijwel bereikt. Er ontbraken ons nog een paar aanvullende beelden want sinds we ons in deze onderneming hadden gestort hadden zich in China weer andere schokken voorgedaan. In 1973-1974 was er een heftige campagne tegen Confucius op gang gekomen, een formele, linguïstische, Byzantijnse strijd die vanuit Parijs bezien volledig onbegrijpelijk was. De mensen realiseerden zich dat het om grote protestbewegingen ging, om een nieuwe opbloei van datzibao, en het was belangrijk dat we de beschikking kregen over beelden van al deze manifestaties van de Chinese maatschappij.

We vroegen Li, onze cameraman, of hij aanvullende opnamen voor ons wilde maken. We stuurden hem een lijst met wat we wilden hebben en deze opnamen kregen we drie of vier maanden later. Toen we het resultaat zagen bleek dit rampzalig te zijn: de opnamen van Li waren van een wanhopig stemmend formalisme, alles leek georganiseerd, vals. De beelden vertoonden geen enkele overeenkomst met wat we van Li gewend waren: ze waren maar moeilijk bruikbaar.

Na deze ongelukkige ervaring besloten we zelf naar Peking te gaan om onze verbindende opnamen te filmen. Het was begin 1975, sommige films waren al af en we beschouwden het als een heel natuurlijke zaak dat we van deze reis zouden profiteren om ze te laten zien aan de vrienden met wie we hadden samengewerkt. Er vonden dus voorstellingen plaats in Peking, waarvan er een bijzonder belangrijk was. De opzet en organisatie van deze voorstellingen stonden onder leiding van een danser, een heel beroemde, die een hoge baan op het ministerie van cultuur had gekregen. Na deze voorstelling waren de reacties tamelijk gedistantieerd, heel gereserveerd in ieder geval. Afgezien van enkele algemeenheden die er niet erg toe deden zei niemand een woord over de films, waarvan er een paar ons toch zeer geslaagd leken. Met name de film over de apotheek. We hadden de indruk dat niemand het woord durfde te nemen om te zeggen wat hij op zijn hart had. De kritiek was zo rigide en formeel dat het leek alsof het een lesje betrof dat de mensen uit hun hoofd hadden geleerd en als we eens een positieve aanmerking te horen kregen werd deze meteen gevolgd door negatieve kritiek alsof de film per slot van rekening toch als slecht moest worden beschouwd.

Tenslotte nam de danser het woord en hield een betoog dat ons met stomheid sloeg: ‘Natuurlijk,’ zei hij, ‘begrijpen we wat een werk kameraad Ivens aan deze films heeft gehad, maar ze geven toch een niet helemaal correct beeld van China en er is een aantal punten dat nader onderzoek verdient...’

Marceline en ik zaten aan onze stoel genageld. Li, die erbij was, probeerde ons te kalmeren. Hij hield me bij mijn arm vast en herhaalde steeds maar: ‘A demain, à demain,’ hetgeen op dat moment niets anders wilde zeggen dan ‘hou je kalm, heb geduld’. Li had ons uitgelegd waarom de verbindende opnamen die hij ons had gestuurd zo wanhopig platvloers waren geweest. Hij had geen enkel moment kunnen filmen zoals hij had gewild: hij had onder toezicht gestaan en was gedwongen geweest situaties te filmen die ten behoeve van ons georganiseerd waren geweest.

De danser-cultuurfunctionaris ontpopte zich als censor. Zijn betoog was uitgemond in een opsomming van een lijst suggesties die ten doel hadden verbeteringen in ons werk aan te brengen. Nu waren we niet naar Peking gegaan om het stempel van goedkeuring van het regime te krijgen. Helemaal niet. Deze man had echter geen andere functie dan ons deze lijst wijzigingen voor te lezen, waarvan het merendeel onaanvaardbare absurditeiten behelsde. Een paar voorbeelden ervan heb ik bewaard.

Met betrekking tot het leven van Kao Choulan - *Een Vrouw en een Familie* - kregen we te horen: 'Wat betreft de titel *Kao en de Fabriek van de Zevende Februari* lijkt het ons dat door deze titel kameraad Kao te veel op de voorgrond wordt geschoven en men de indruk krijgt dat zij degene is die de fabriek heeft gesticht. Als andere titels stellen we voor: *Een Kameraad van de Fabriek van de Zevende Februari* of *Enkele Fragmenten uit het Leven van Kao Choulan* ofwel *Kao in de Fabriek van de Zevende Februari*.

Pagina 10, nog steeds met betrekking tot *Een Vrouw en een Familie*; we zien hier een opname van een park waar men op de achtergrond een vrouw met ingesnoerde voeten ziet die een kinderwagen voortduwt. Kan deze scène er niet uit worden gehaald? Als dit te ingewikkeld is stellen we voor er een commentaar aan toe te voegen waarin wordt gezegd dat het hier een spoor van het oude China betreft dat men uitsluitend nog ziet bij vrouwen die ouder zijn dan zestig.

Met betrekking tot de apotheek in Sjanghai: een beeld met twee mensen die een versleten koffer dragen en in gesprek zijn gewikkeld. Dit geeft de indruk dat het colporteurs zijn, we stellen voor dit beeld eruit te halen.

Een volgend beeld: de ochtend boven de rivier voor zonsopgang. Het beeld is te grijs, men zou aan luchtvervuiling kunnen denken.

Het beeld van de stad in de regen met paraplu's. In deze scène hoort men de stadsklokken die *Het Oosten is Rood* luiden. We maken onze vrienden filmers erop attent dat *Het Oosten is Rood* een ochtendlied is, de ode aan president Mao Zedong. Dit rijmt helemaal niet met het idee van regen. We stellen voor deze scène eruit te halen.'

Zo waren er bladzijden en bladzijden, die de culturele vertegenwoordiger op vlakke en monotone wijze voorlas. Dit was de eerste reactie van China op wat voor ons vier jaar ingespannen en voortdurend werken vertegenwoordigde, vier jaar van strijd, moeite en spanning. Toen we met onze films naar Peking waren gegaan hadden

we wel op iets anders gehoopt. Deze verwachtingen werden de grond in geboord. Zeker: het was maar een reactie van officiële zijde, maar zouden we ooit wel andere krijgen? Marceline en ik betwijfelden het. Zhoe Enlai kon niets voor ons doen: hij was ziek en lag in het hospitaal, hij was niet tot ingrijpen in staat. Alles bij elkaar vormde de kritiek een lange lijst van eenenzestig punten, allemaal wijzigingen die ons werden 'gesuggereerd' met het doel *Hoe Yu-Kong de Bergen verzette* te verbeteren. Het was absurd, nutteloos en we accepteerden het niet.

Ook in dit opzicht een China met twee gezichten. Terwijl we discussieerden om ons standpunt te verdedigen kwamen vrienden, eveneens Chinezen, ons aanmoedigen. Ze zeiden ons niet in te gaan op wat ons was gevraagd en raadden ons aan onze films te pakken en er zo snel mogelijk vandoor te gaan. 'We leven in een tijd van veranderingen,' zeiden ze, en we begrepen er niets van. Na een moeizaam verblijf van vier weken pakten we tenslotte onze spullen en vertrokken we. De dag van ons vertrek kwamen ongeveer veertig vrienden ons op het vliegveld uitwuiven. Onze hele ploeg was er. In Peking waren ze 'de mensen van *Yu-Kong*' geworden en ik heb mijn hele leven niet zo'n ontroerend afscheid meegemaakt. Kan men zich er een voorstelling van maken? In socialistisch China? Veertig Chinezen die zich aan de voet van de trap verdrongen, want verder mochten ze niet. Allen sloten ze ons in de armen en kusten ze ons, het merendeel van hen huilde en bij mij scheelde het ook niet veel. Ze waren er allemaal van overtuigd dat ze weer de gevangenis riskeerden, dat ze ons nooit meer zouden zien. Dat was die keer mijn laatste beeld van China: veertig blikken, veertig opgeheven armen, een paar zwaaiende zakdoeken en de vliegtuigdeur die dit beeld aan het zicht onttrok. We namen de films van *Yu-Kong* weer mee terug, de machthebbers waren niet gediend van het China dat daarin te zien viel.

Hoe Yu-Kong de Bergen verzette werd in de maand maart van het jaar daarop in Parijs ten doop gehouden. Het was 1976, en *Yu-Kong* kwam op het goede moment. Er bestond in Frankrijk, in de Europese landen en in de Verenigde Staten een publiek dat er behoefte aan had China beter te leren kennen. Niet noodzakelijkerwijs progressieven of politiek geëngageerde mensen, maar een zeer gemengd publiek, mannen en vrouwen die evenzeer geïnteresseerd waren in de werkelijkheid van het dagelijks leven en in wat in het algemeen China en de Chinezen nu eigenlijk waren als in de analyse van een politieke situatie. Toen we op zoek gingen naar een distri-

butiecircuit maakte *Yu-Kong* - dat wil zeggen twaalf films met een totale projectietijd van twaalf uur - de distributeurs echter enigszins kopschuw. Ze gaven blijk van hun reserves. Van meer dan hun reserves. De reeks films die wij hun aanboden overschreed de gewone normen en ze waren bang. Aanvankelijk hadden we contact opgenomen met Gaumont maar na twee uur kijken hadden de functionarissen van deze eerbiedwaardige maatschappij de zaal verlaten. *Yu-Kong* interesseerde hun niet.

'Het is maar een documentaire,' zeiden ze ons, 'en het is waanzin om een documentaire van twaalf uur in vier zalen in première te willen brengen. Dat wordt niets.'

'Natuurlijk, het is nog nooit gebeurd,' antwoordden wij, 'en dat is nu juist de reden waarom het interessant is en waarom het wel wat wordt.'

Ze haalden hun schouders op en beëindigden het gesprek met de categorische opmerking: 'Ach wat, u haalt niet eens veertigduizend betalende bezoekers.'

Toch waren deze mensen specialisten, maar ze keken niet verder dan hun neus lang was. Alleen al in Parijs verkochten we meer dan honderdveertigduizend kaartjes. Ze hadden zich vergist. Uiteindelijk besloten we ons zelf met de distributie te belasten aangezien de kleine distributeurs niet het risico konden nemen zich in zo'n grootscheepse operatie te storten. Het *Yu-Kong*-avontuur ging dus verder. Marceline en ik vormden een groepje, enkele vrienden kwamen ons helpen en we deden alles zelf. Werkelijk alles; we hielden ons met de reclame bezig, we plakten affiches, onderhandelden en stelden contracten op, controleerden kopieën, zorgden voor het vervoer, hielden de financiën bij en beantwoordden de post.

Het was een klus die ons volkomen opslokte, maar de ervaring toonde aan dat wij in de beste positie verkeerden om hem in de gunstigste omstandigheden tot een goed einde te brengen. Niemand had als wij *Yu-Kong* in zijn totaliteit kunnen verdedigen. In alle landen ter wereld eisten we en kregen we het ook voor elkaar dat de film iedere keer integraal zou worden verspreid, waarbij verboden werd dat er onder welk voorwendsel dan ook afzonderlijke verkorte versies zouden worden vertoond. We zagen erop toe dat het werk gerespecteerd zou worden, dat de vertalingen klopten, en op wat al niet meer?... Het was een ongelofelijke onderneming, moeilijk en langdurig, waarvan we de werkelijke omvang al naar gelang het werk vorderde gingen beseffen.

Parallel aan de normale commerciële distributie probeerden we

een meer sectorsgewijs opgebouwd publiek te bereiken. We zetten advertenties in gespecialiseerde tijdschriften - voor jongeren, vrouwen, vakbonden, culturele verenigingen - en we namen deel aan bijeenkomsten, gaven lezingen en steunden allerlei soorten manifestaties die zijdelings met de film te maken hadden. Er werden bijvoorbeeld in Parijs, in de bioscoop Saint-Séverin, verschillende malen per week speciale voorstellingen gegeven voor klassen van lagere en middelbare scholen en in het algemeen heeft de film - hebben de films - in deze zin zeer goed gefunctioneerd.

Maar afgezien van de distributie via de bioscoop en verenigingen speelde het werkelijke leven van *Yu-Kong* - dit was ook zijn werkelijke roeping - zich af op de televisie. In Frankrijk was dit een schandalige toestand. De mensen van het eerste net zeiden ons zonder omhaal: 'Nee, geen sprake van. We vertonen niets maar dan ook niets dat betrekking heeft op China.' Bij het tweede net ging het allemaal iets genuanceerder toe, er vonden discussies plaats, sommige mensen gingen akkoord, waren zelfs enthousiast, terwijl anderen categorisch tegen waren. Vanwaar deze terughoudendheid? Ik heb het nooit begrepen. De politiek van de Franse regering ten aanzien van China was niet ronduit vijandig. Sinds generaal De Gaulle zijn stempel op de Frans-Chinese verhoudingen had gedrukt onderhield Frankrijk tamelijk goede betrekkingen met Peking en het was moeilijk te begrijpen waar die angst vandaan kwam. Tenslotte had ook het tweede net geweigerd en was het derde net akkoord gegaan met de uitzending van een speciaal programma waarin vier uur uit *Hoe Yu-Kong de Bergen verzette* werd opgenomen.

Ik kan inderdaad zeggen dat het een schandelijke affaire was omdat in alle andere landen de televisie, of het nu staatstelevisie of particuliere televisie was, zich veel moediger betoonde. Maar kan je hier wel van moed spreken? Geen enkele van deze omroepen zond minder dan acht uur uit en een groot aantal zelfs twaalf uur, dat wil zeggen het programma in zijn geheel. In Italië bijvoorbeeld zond het eerste net, dat de grootste kijkdichtheid heeft, en dat toch beheerst wordt door christendemocraten, alle twaalf uur van *Yu-Kong* uit. In Canada ging het net zo, evenals in Finland, en niet te vergeten in Holland. De BBC wijdde er een speciaal programma aan. In de Duitse Bondsrepubliek gaf de nationale televisie ons vier uur maar het merendeel van de regionale netten, zoals dat van Hamburg, gunde ons acht uur, met veel reclame en interviews. Marceline en ik werden in het algemeen een weeklang uitgenodigd om onze medewerking te verlenen aan het lanceren van de reeks uitzendin-

gen. In de Verenigde Staten verliep de uitzending van *Yu-Kong* op enigszins merkwaardige wijze, maar de film werd met duidelijke interesse ontvangen en het succes was volledig, of het nu in New York was, in het Museum of Modern Art, aan de universiteit van Berkeley of in Chinatown in San Francisco. Bij de Franse televisie was het een miserabele vertoning. Te meer daar *Hoe Yu-Kong de Bergen verzette* een Franse film was die met Frans geld was geproduceerd. Bij het Centre national du Cinéma hadden we tot drie keer toe een voorschot op de recettes gekregen en dank zij deze hulp was het mogelijk geweest de film te maken. Het zou onjuist zijn te denken dat *Yu-Kong* een Chinese produktie is of zelfs maar een coproduktie. *Yu-Kong* is een honderd procent Franse film.

Een laatste ontgoocheling was dat toen de film in Parijs in première ging, de Chinese pers er het zwijgen toe deed. Hoe meer succes *Yu-Kong* had, hoe meer aandacht de westerse pers aan de film besteedde, des te meer ging dit zwijgen drukken. Het deed ons pijn. Wat betekende het precies? Was het vanwege de eenenzestig punten waaraan we ons vrijwel niet hadden gestoord? Was het om andere redenen, die ons ontgingen? In Parijs probeerden we er via de ambassade meer over te weten te komen. Tevergeefs. Het was hard. Er waren vijf jaar verstreken sinds de dag dat Zhoe Enlai tegen me had gezegd: ‘Maar waarom heb je je camera niet meegenomen?’ Vijf jaar, gedurende welke Marceline en ik ons onafgebroken aan deze buitengewoon omvangrijke onderneming hadden gewijd.

Het was 1976. In januari was Zhoe Enlai overleden zonder de film gezien te hebben en in april hadden duizenden demonstranten op het Tien An-men-plein spontaan zijn nagedachtenis geëerd. Het jaar zou nog een grote oogst aan spectaculaire gebeurtenissen brengen. In september overleed Mao Zedong op zijn beurt en de maand daarop confronteerde China de wereld met een onverwachte ontwikkeling die enorme gevolgen zou hebben: de arrestatie van wat opeens de ‘Bende van Vier’ was geworden. In december van hetzelfde jaar werden we uitgenodigd voor een bezoek aan Peking. Bij onze aankomst maakten we kennis met de nieuwe politieke lijn die de vorige ongedaan maakte en vernamen we tegelijkertijd dat de Parijse correspondent van *Nieuw China* een lang artikel had geschreven ter gelegenheid van de première van onze film in Frankrijk. Dit artikel was echter door de Vier verboden voor publikatie. Het zou pas het volgende jaar, in 1977, verschijnen naar aanleiding van de officiële vertoning van *Hoe Yu-Kong de Bergen verzette* in de internationale club in Peking. Eindelijk werd *Yu-Kong* door

China geaccepteerd. Sindsdien is de film op grote schaal verspreid, in de bioscoop en op de televisie. Echter niet integraal. Bepaalde films zijn het publiek nog nooit getoond, onder het voorwendsel dat er gewezen aanhangers van Ziang Quing in te zien zijn. Het is niet juist en het is idioot, maar zo is het nu eenmaal.

Men verwijt ons nu nogal eens dat we geen beeld hebben gegeven van het andere China, dat we het niet hebben gehad over de onderdrukking en de strijd, over de excessen en de fouten. Maar hoe hadden we dit ter sprake kunnen brengen? In zeker opzicht heeft *Yu-Kong* aanleiding gegeven tot misvattingen. Sommige mensen hebben hem als officiële film beschouwd en als zodanig geclassificeerd. Deze bewering is echter onzinnig. Officieel volgens wiens maatstaven? Die van Zhoe Enlai? In geen geval: hij heeft me nooit richtlijnen gegeven of zelfs maar iets in deze richting gesuggereerd. Volgens de maatstaven van Ziang Quing? Nog veel minder. Nee, *Yu-Kong* is een film van Ivens en Marceline Loridan en de gebreken en beperkingen ervan zijn de gebreken en beperkingen van Ivens en Loridan. De Chinezen - en daarmee bedoel ik de filmers, de intellectuelen, de leden van het politiek kader, de mannen en vrouwen met wie we hebben samengewerkt - hebben er nog een andere dimensie in ontdekt. Voor mij en voor Marceline was het voor de camera laten praten van een arbeider, een kantoorkracht of een visser een volkomen vanzelfsprekende zaak. Voor hen was het een revolutie. In deze zin is *Yu-Kong* ons ontglipt en voorbijgestreefd. De film is te midden van dit soort tegenstrijdigheden ontstaan maar - zo voelde ik het en in deze zin heb ik beslist - het moest zo en niet anders. Dat is nu eenmaal het risico. Als je documentarist bent en de gebeurtenissen heet van de naald filmt is het moeilijk dergelijke risico's te vermijden. De historische ontwikkeling beweegt zich in een bepaalde richting, je denkt haar correct te volgen, ze verandert van richting, of een onderstroom die tot dan toe onzichtbaar was wordt sterker en sleurt alles met zich mee. Wat wil dit alles zeggen? Dat ik verder heb gekeken dan al die turbulenties en gekozen heb voor een richting waarin ik geloof en waaraan ik trouw wil blijven. Namelijk de mens die vecht voor zijn vrijheid en waardigheid. Moet ik dit nog nader preciseren wil het duidelijk zijn? *Hoe Yu-Kong de Bergen verzette* is in deze geest gemaakt.

Ben ik klaar met mijn verhaal over *Yu-Kong*? Heb ik mijn levensverhaal verteld? Ik geloof dat ik over *Yu-Kong* en China wel een heel boek zou kunnen schrijven...

Ik heb het gevoel dat ik bepaalde momenten uit mijn leven ver-

geten ben. Ik voel me als de maaier die net zijn oogst heeft binnengehaald, die terugkeert op het veld omdat er nog een paar schoven moeten worden samengebonden en opgehaald. Het zijn stukken van mijn leven, vriendschappen vooral. Maar wat betekenen die vriendschappen voor iemand die voortdurend de hele wereld afreist? Voor een filmer wiens vak hem geen andere mogelijkheid laat dan diepingrijpende ontmoetingen en bruuske scheidingen? En wat levert dit op? Ik ben een ongeorganiseerd, bijna achteloos mens die afgezien van waar het om wezenlijke zaken gaat geen correspondentie of telefoongesprekken voert. De vrees zou dus gerechtvaardigd lijken dat die vriendschappen slijten, wegkwijnen en uiteindelijk verdwijnen. Maar nee, ze zijn er nog steeds, ik heb er nog greep op, ik heb ze in mijn hart. Ook al verstrijkt de tijd, ook al horen we niets van elkaar, ik weet waar mijn vrienden zijn en ik weet hoe ik ze terug kan vinden.

Ik heb, met mijn neiging niets van me te laten horen, heel wat vernielingen aangericht. Ik denk nu met name aan mijn moeder. Toen ik in de Verenigde Staten of in Australië zat liet ik er maanden overheen gaan voor ik een teken van leven gaf, ik stuurde zelfs geen simpel kaartje. Daar heeft ze onder geleden, dat weet ik. Maar het is sterker dan ik, op mijn werktafel stapelen de brieven zich op, ik lees ze, ik maak wat aantekeningen, en daarna stel ik het antwoord uit tot later. In het diepst van mijn hart ben ik een solitair mens, dat wil zeggen iemand die hele dagen alleen kan zijn, die weinig zegt en geen idee heeft hoe anderen op hem gesteld zijn. Het is maar schijn, want ik vergeet mijn vrienden niet, dat ze ver weg zijn hindert me niet, ik weet dat ze er zijn en zij weten van hun kant waar ze me kunnen vinden als ze daar behoefte aan hebben.

Zo voel ik, nu ik mijn levensverhaal afsluit, de behoefte een paar van die gezichten op te roepen van mensen die me na aan het hart liggen. Merkwaardig genoeg is het eerste dat bij me opkomt het gezicht van een man met wie de vriendschap nog maar net begonnen is. We hebben elkaar nauwelijks twee jaar geleden voor het eerst ontmoet maar ik voel me erg met hem verwant en ik weet dat als ik er nog de tijd en de kracht toe heb deze beginnende vriendschap uitsluitend kan opbloeien.

Deze man is een Chinees, hij is schrijver en heet Bai Hua. De gevoelsmatige band waardoor ik me tot hem aangetrokken voel wordt gevormd door de strijd die hij voert voor zijn vrijheid als kunstenaar. Sinds hij met schrijven is begonnen is Bai Hua altijd vervolgd, gepest, en zijn zijn manuscripten verboden. In 1957 werd hij voor

het eerst veroordeeld, daarna weer tijdens de culturele revolutie, en hij heeft de strijd nooit opgegeven. Gedurende al die jaren die hij in gevangenissen of op zeven mei-scholen heeft doorgebracht, is hij in de gaten gehouden en heeft men hem het zwijgen opgelegd; hij mocht zelfs geen potlood en papier in zijn bezit hebben. Het was hem verboden zich te uiten en hij heeft zijn boeken in zijn hoofd gestalte gegeven, hij heeft zijn hoofdstukken in gedachten geschreven. Bij zijn vrijlating heeft hij de moed opgebracht om weer aan het werk te gaan en de verloren tijd in te halen. Hij schreef dag en nacht, boek na boek, in de overtuiging dat hij eindelijk het recht had verworven om te werken en van zich te laten horen. En nu is onlangs een van de films waarvoor hij het scenario heeft geschreven, weer verboden. Begint de hele geschiedenis weer opnieuw? Niettemin is Bai Hua communist, hij houdt zielsveel van zijn volk en zijn land en wil dat China in socialistische zin vooruitgaat en een democratie wordt. Bai Hua is echter een man van de waarheid, een kunstenaar die zijn standpunten uitdraagt en die door het uitdragen van deze standpunten de vinger legt op de tegenstelling tussen de schrijver en de politieke machthebbers. Deze tegenstelling heeft altijd bestaan, maar ze ligt bijzonder scherp in zich revolutionair noemende maatschappelijke systemen. Het is een objectieve tegenstelling waarvan ik niet geloof dat het zin heeft zich erover op te winden of haar te ontkennen, maar die integendeel erkend, verworpen en overwonnen moet worden.

Deze gedachten, die Jorge Semprun zo goed heeft verwoord in zijn voorwoord bij het boek van Zamjatin,* zijn ook de mijne. Het drama is nu juist dat deze tegenstelling - enkele uitzonderingsgevallen daargelaten - door geen enkele revolutionaire macht van de twintigste eeuw ooit is erkend, maar altijd genegeerd is, beschouwd als een overblijfsel uit het verleden en uitsluitend is ‘opgelost’ met behulp van bestuurlijke of ideologische methoden: censuur of de pathetische ontketening van de proletarische cultuur.

Bai Hua staat midden in deze strijd. Onlangs heb ik het voorwoord geschreven bij een van zijn bundels scenario's. Van hier uit gezien kan dat weinig lijken, maar ik weet wat deze geste voor hem en voor allen die hem na staan betekent. Geen daad, geen woord; dat is zinloos als het erom gaat de muur die de kunstenaar en de politieke machthebbers van elkaar scheidt te doorbreken.

Het heeft me enige tijd gekost me te realiseren dat ik een jongere broer had van wie ik evenveel hield als van Wim, mijn oudste broer. Terwijl ik op reis was en mijn films maakte, in Spanje, in China, in

Australië, was ik hem vergeten. Pas veel later vond ik hem weer terug, op het moment dat ik eindelijk weer naar het Westen kon terugkeren. Ik was toen zestig jaar. Onze ouders waren er niet meer en Hans was hoofd van de familie geworden. Tot op dat moment had ik aan hem slechts de herinnering overgehouden van een hindelijk speelmakkertje. Hans was het kleine broertje gebleven.

Vriendschap kent geen leeftijd. Sinds we elkaar weer hebben gevonden is Hans de getuige geweest van de grote veranderingen in mijn leven. Hij was trots op mij en op wat ik deed en met het verstrijken van de jaren is onze vriendschap hechter, broederlijker geworden. Hij beschermde me en wilde niet dat ik mijn tijd en energie verdeed met de problemen en de moeilijkheden van de familie Ivens. 'Laat mij maar,' zei hij tegen me, 'dat is mijn werk. Hou jij je maar met je films bezig.'

Hans was een goede advocaat, gespecialiseerd in het handelsrecht, en hij wist waarover hij het had. Hij respecteerde mijn overtuigingen zonder ze te delen. Als we het over het marxisme en het socialisme hadden rechtvaardigde hij, net als onze moeder, mijn betrokkenheid. Hij zei: 'Joris, het is een andere filosofie dan de mijne; ik geloof er niet in maar als jij ervan overtuigd bent moet je doorgaan met vechten voor je ideeën.'

In 1971, in de tijd dat ik me al voorbereidde op mijn vertrek naar China, was Hans al ziek. Kanker. Toen ik hem ging opzoeken lag hij in zijn ziekenhuisbed. Hij zei: 'Ik ben ongeneeslijk ziek, behalve mijn vrouw weet niemand het, met iedereen praat ik over koetjes en kalfjes, maar jij moet het ook weten.'

Hij zou sterven en maakte zich geen enkele illusie meer. De laatste keer dat ik hem zag wilde hij niet dat ik ook maar iets aan mijn plannen veranderde. 'Blijf niet hier vanwege mij, ga naar China, dat is het belangrijkste.' Het was een bevel of bijna een bevel. Toen we die dag afscheid van elkaar namen wisten we dat het voor altijd zou zijn. Ik boog me over hem heen om hem te omhelzen, maar hij duwde me terug. 'Nee, niet zo.' Hij stond op, ging tegenover me staan en zei: 'Zo zul je je me herinneren, rechtop.' En dit is inderdaad het laatste beeld dat ik van hem bewaard heb. Hans is overleden terwijl ik bezig was met de opnamen voor *Yu-Kong*. Waar heb ik het bericht gehoord; in Sinkiang, Nanking of Peking? Wat doet het ertoe! Als kind hadden we voortdurend ruzie gemaakt. Hans had een onmogelijk karakter en een maniakale voorliefde om me tot het uiterste te tergen. Op een dag had ik hem buiten mezelf van woede mijn schep in zijn gezicht gegooid. Hij had er een vaag

litteken aan overgehouden, een onuitwisbaar teken, zeiden we.

Een andere vriendschap, een hele vreemde, die ik niet zou kunnen vergeten, is die welke me aan Chris Marker bindt. Als er één relatie uit terughoudendheid en zwijgen heeft bestaan is deze het wel. Als we elkaar ontmoeten spreken we bijna niet. Het is iets lichamelijks. Chris spreekt heel snel, binnensmonds, en ik heb moeite hem te verstaan. Meer dan met woorden communiceren we via onze films. Toen *Le fond de l'air est rouge* uitkwam realiseerde ik me wat ons tot elkaar bracht en wat ons scheidde. Ik vroeg hem waarom het einde van de film zo hard is, waarom dat beeld van die wolven? Chris antwoordde: 'Tja, Joris, zo ben ik nu eenmaal.' Chris Marker heeft helemaal niet dezelfde overtuigingen als ik, zijn visie op de wereld is pessimistischer dan de mijne, maar ook helderder. Compromissen wijst hij af.

Chris bezit dingen van me die we 'compromitterende documenten' noemen. Het zijn foto's waarop men me ziet terwijl ik in Leipzig of in Moskou medailles in ontvangst neem. Ik ken van mijn kant zijn hartstocht voor katten en iedere keer dat ik er de kans toe krijg, als ik een reis maak, neem ik een porseleinen of ivoren kat voor hem mee. Het kan niet schelen of het een mooi of een lelijk ding is, als het maar een kat is.

Chris heeft een neus om dingen te ontdekken, hij doet me altijd verbaasd staan. Onlangs heeft hij, tijdens een reis naar Japan, in een wijk in Tokio een kapelletje ontdekt dat aan katten was gewijd. Eenmaal per jaar komen de mensen er bidden voor alle katten ter wereld die hun huis kwijt zijn. En een ander dat aan poppen gewijd is, waar men op een bepaalde dag bidt voor alle poppen ter wereld die stuk zijn gevallen. Voor mij is het een absoluut fantastische gedachte dat er zulke plaatsen bestaan, dat Chris Marker ze ontdekt en er dan op een zekere dag, als we elkaar ontmoeten, over praat.

Bij het overlezen van het hoofdstuk over *Voor de Mistral* merk ik dat ik ben vergeten mijn oude vriend Leibovici, dokter Leibovici, te groeten. In zijn huis in Saint-Tropez heb ik voor de eerste keer de strijd van de wolken geobserveerd die door de wind worden voortgedreven. Maar dat is nog het minste. Raymond Leibovici is de man die me sinds de tijd dat ik in de jaren van de koude oorlog naar Parijs kwam heeft geholpen en beschermd. Ik woonde bij hem aan de quai Branly aan de voet van de Eiffeltoren en uit die periode dateert onze vriendschap. Sindsdien zijn bijna dertig jaar verstreken. We zien elkaar weinig, dat is waar, maar Raymond Leibovici is precies het soort mens en vriend aan wie ik diep verknocht blijf. Ik

ken zijn leven goed, ik ben de discrete getuige van de drama's in zijn leven geweest en hij heeft me zijn vertrouwen waardig geacht. Zoiets vergeet je niet.

Raymond Leibovici is een man met een enorme cultuur, hij bezit een verbazingwekkende bibliotheek en ik geloof dat hij alles heeft gelezen. Net als Eisenstein indertijd beschikt hij over de gave, die mij telkens zo verbaast, dat hij zich herinnert wat hij heeft gelezen. Ik bewonder hem ook om zijn vermogen de meest uiteenlopende onderwerpen met volledige kennis van zaken aan te snijden. Ook hij heeft, geloof ik, ongemerkt afstand genomen van de Partij en haar dogmatisme, maar hij is zijn ideaal van rechtvaardigheid trouw gebleven.

Tijdens deze hele periode van de koude oorlog en de naoorlogse opstelling van de communisten hebben een groot aantal vriendschappen de gevolgen van de ideologische meningsverschillen ondergaan. Ik denk nu in het bijzonder aan mijn vrienden in Praag, in Warschau, in Berlijn en in Leipzig. Met het festival van Leipzig heb ik mijn best gedaan om contact te leggen met de filmers en behalve met hen met de mensen tot wie ze zich richtten, opdat ze bekend zouden worden, opdat men hun films zou zien en opdat er in ieder geval op dat gebied een verstandhouding tussen Oost en West zou ontstaan. Zo lag mijn overtuiging en jarenlang heb ik gevochten voor de ‘moeilijke’ film. In 1965 ben ik er bijvoorbeeld in geslaagd de organisatoren van het festival te overtuigen om officieel de films van de Vietnamezen te presenteren en een paar jaar later heb ik geprobeerd ze de films van de jonge Franse cineasten over de gebeurtenissen van mei '68 aan te praten. De spontaneïteit, de strijdbare geest en de wanordelijke maar bezielende uitstraling van deze opstandige beweging joeg de functionarissen van het festival angst aan. Het was allemaal heel kleinzielig en ellendig: stiekeme voorstellingen in een minuscuul zaaltje, met veiligheidsmensen die de namen noteerden van de jonge Duitsers die de moed hadden deze zogenaamd subversieve films te komen bekijken.

Rodenberg, Hans Wegner, Kurt Stern, Machalz en al die anderen zijn nu zeer verdeeld waar het mij betreft. Wat kan het me schelen! De momenten dat we samen hebben geleefd, de vriendschap, blijven. Slechts de beste dingen houd ik vast.

En dan in China, mijn vriend Setou. We ontmoetten elkaar voor het eerst in Moskou, ongeveer in 1956. Ja, inderdaad, we worden door diepe gevoelens van vriendschap met elkaar verbonden. In 1935 was Setou al een jong regisseur in Sjanghai. Daarna zou hij in

de Verenigde Staten verblijven om er zijn kennis van de film te vervolmaken en na zijn terugkeer in China werd hij technisch directeur van de jonge Chinese cinema. Setou is een van de mensen die tijdens de culturele revolutie plotseling zijn verdwenen. Hij was een van degenen die 'mevrouw' Ziang Quing, toen die in de jaren dertig nog een filmactricetje was, te goed hadden gekend en dit is een van de redenen waarom hij uit het politieke en maatschappelijke leven verwijderd is. Aan het begin van de culturele revolutie werd hij naar een zeven mei-school gestuurd, werd zijn familie over het hele land verspreid en hij heeft zeven jaar de ontberingen van de deportatie verdragen.

Op dit moment maakt Setou deel uit van degenen die zijn teruggekeerd en bezig zijn met een enorm karwei, een van degenen die er, na uitgestoten te zijn, in zijn geslaagd hun positie terug te winnen en vooral hun capaciteiten terug te vinden. Hij is de Partij trouw gebleven.

We zijn door een oude en diepe vriendschap met elkaar verbonden, door een vriendschap die in de praktijk van ons vak is gegroeid en zich heeft verdiept. Hij is een van de zeldzame Chinezen wiens familie ik ken. Ik ben zo'n beetje de oom van zijn kinderen geworden en Setou heeft altijd zijn uiterste best gedaan me China en haar tegenstellingen te leren begrijpen.

Een andere vriend uit de jaren vijftig is Georges Sadoul. In de tijd van *La Seine a rencontré Paris* gingen we heel veel met elkaar om. We maakten dikwijls samen wandelingen en hij is degene geweest die me heeft meegenomen naar de Seinekaden en me heeft overgehaald er een film te maken.

Sadoul was een filmhistoricus, een theoreticus, en zijn manier om van de film te houden en hem te verdedigen was een andere dan de mijne. Hij kende mijn films van voor de oorlog en zei over me: 'Ivens is mijn broer.' Ik herinner me nog dat hij, toen hij de mogelijkheid kreeg naar China te gaan, ook in Sjanghai heeft gezeten. Hij heeft echter niets van Sjanghai gezien. Hij heeft al die tijd in een projectiekamer doorgebracht met het bekijken van films en het maken van aantekeningen.

We waren het niet in alles met elkaar eens, natuurlijk niet, maar we hadden de tijd niet om met elkaar in conflict te raken. Sadoul overleed voor het kritieke stadium in de politieke meningsverschillen werkelijk aanbrak en onze vriendschap is tot het eind intact gebleven. Ik geloof dat Sadoul via de film de Sovjetunie een plaats en een geloofwaardigheid heeft willen geven die ze op andere

terreinen maar moeilijk kon afdwingen. Georges Sadoul was een eerlijk, enthousiast en overtuigd mens. Ik ben hem veel verschuldigd.

In deze onsystematische opsomming kan ik ze niet allemaal oproepen, die mannen en vrouwen met wie ik momenten in mijn leven heb gedeeld. Ik voel de verleiding een definitie van vriendschap te geven, maar ik voel me hier niet toe in staat zonder tot schematisme te vervallen. Wat doet het ertoe! Het is de eerste keer dat ik me zulke confidenties veroorloof, ik geloof dat dit moet en ik moet dus ook het risico aanvaarden dat ik onhandig formuleer.

Voor mij bestaat vriendschap - zoals ik die hier wil beschrijven - voor alles uit de gelukkige en uitzonderlijke momenten die ik met al die vrienden heb beleefd en gedeeld. Ik ben me ervan bewust dat ik als ik iemand noem, tegelijkertijd iemand anders vergeet. Er zijn zoveel mensen die me hebben geholpen, gesteund, die me hun vertrouwen hebben gegeven. Er zijn er zoveel die ik - ik zou bijna kunnen zeggen - heb uitgebuit, in ieder geval gebruikt, heb veronachtzaamd omdat ik de regisseur was, degene die de beslissingen neemt en die als puntje bij paaltje komt als enige de eer krijgt voor wat een collectief stuk werk is. Ik denk hierbij vooral aan al mijn medewerkers en medewerksters, mannen en vrouwen, jong of minder jong, scenarioschrijvers, cameramensen, montagemensen, die me hun talent en energie ter beschikking hebben gesteld. In het bijzonder denk ik nu aan John Ferno, zonder wie noch *Spaanse Aarde* noch *De 400 Miljoen* hadden kunnen worden wat ze nu zijn. Ik denk aan Helen van Dongen, die zich jarenlang aan mijn werk heeft gewijd, aan Marion Michelle, mijn gezellin van *Indonesia Calling* en *De Eerste Jaren* en ik denk vooral aan Marceline, met wie ik nu al twintig jaar leven, werk en risico's deel... Over Marceline zou ik wel meer kunnen of moeten schrijven, maar dat is een te gevoelig terrein, te diepgaand, te persoonlijk om me er met enkele zinnen op te wagen. Het moet het geheime gedeelte blijven dat slechts voor ons beiden is, voor altijd.

Voor ik aan dit hoofdstuk begon kon ik geen weerstand bieden aan de verleiding een lijst op te stellen van al die vrienden en metgezellen. Misschien is het de deformatie van de filmer die gewend is elk van zijn films met een aftiteling te besluiten. Het is een enigszins formele gewoonte die niet altijd recht doet aan de capaciteiten en het enthousiasme van ieder van de medewerkers. Bovendien zijn in het geval van de film van mijn leven deze vrienden voor een dag of voor een heel leven zo talrijk en zijn ze zo kostbaar dat de plaats

die hun toekomt niet hier is, aan het einde van dit boek. Nee, van deze lijst, die begint met de letter A van Anneke en eindigt met de Z van Zhoe Enlai, noem ik er liever enkelen die toevallig bij me opkomen: Andries Deinum, de Fries die hoogleraar filmkunde werd aan de universiteit van Portland... Cavalcanti, Ciruzzi, Dovjenko, Catherine Duncan... Catherine Duncan was degene die me zo goed begrepen en begeleid heeft toen ik in Australië aankwam. Ze heeft me zonder aarzelen gevolgd in het avontuur van *Indonesia Calling* en later naar Tsjechoslowakije... En Eisler! Hanns Eisler is de man wiens levensloop het meest op die van mij lijkt: eerst Berlijn tijdens de jaren twintig, daarna de USSR om er te werken aan de muziek voor Magnitogorsk, daarna - in 1934-1935 - Parijs en New York en na de oorlog Oost-Duitsland. Hanns was een van die Duitse intellectuelen uit de omgeving van Brecht die met hart en ziel deelnamen aan de antifascistische strijd. Samen brachten we enkele memorabele avonden door met het opbouwen van onze cognacboom. Eisler was een stevige drinker, maar wat een klasse! Comfortabel in een café gezeten genoten we van onze glazen cognac en vanaf het derde of vierde glas zei hij tegen me: 'Ah, Joris, ik zit op de eerste tak,' en langzamerhand ontstond er een boom en klommen we steeds hoger in de takken van deze denkbeeldige eik. Tenslotte waren we, verloren in de hoogste bladeren, volledig zat en Hanns, heel waardig, vol verbeeldingskracht, bleef maar nieuwe dingen ontdekken terwijl ik naar hem zat te luisteren.

...Flaherty, Jay Leyda, Martha Gellhorn, John Grierson, Lillian Hellman, Theun de Vries, Joop Huisken... Joop was een jonge, uit een arbeidersmilieu afkomstige Hollander die mijn vader als werknemer in dienst had genomen en die ik in de filmtechniek had ingewijd. Op deze wijze heeft hij het filmvak geleerd. Joop is communist geworden, hij is bij het verzet gegaan - hij heeft zich daar buitengewoon moedig betoond - en hij werd vervolgens documentairefilmer. Ook hem vond ik later in Oost-Berlijn terug, hij was toen leraar aan het filminstituut.

En die andere Hollandse filmer, Johan van der Keuken! Hij vertegenwoordigt een andere generatie, een andere wijze van uitdrukken, maar hij zet wat ik de Hollandse documentaireschool noem, voort... En Jean-Pierre Sergent, vriend en filmer, zo anders dan ik en toch zo verwant! En Müller Lehning, mijn anarchistische kameraad van de hogeschool van Rotterdam, en Marsman, de dichter, Henri Langlois en Mary Meerson, Jean Painlevé, Anna Maria Papi, een Italiaanse vriendin... En Ida en Wladimir Pozner! Met Pozner

onderhoud ik ook een oude vriendschap, die, geloof ik, onze harde ideologische botsingen heeft overleefd. Onze wegen hebben heel dikwijls parallel gelopen en elkaar gekruist, in Berlijn, in Parijs of Hollywood... Samen hebben we *Het Lied der Stromen* gemaakt. Wladimir Pozner is in ieder geval een van degenen die al mijn films kent, hij heeft me vanaf het eerste begin gevolgd. We zien elkaar niet meer of vrijwel niet meer. Ieder jaar schrijf ik hem op 31 december een briefje dat ik hem via de post toestuur, terwijl hij toch maar vijfhonderd meter van me vandaan woont. Ik heb deze merkwaardige afspraak, die we tal van jaren geleden hebben gemaakt, nooit verbroken.

...En weer anderen, die in mijn herinnering opkomen, en in welke chaotische volgorde niet!... Louise Snow, de vrouw van Edgar Snow, Yvonne Sadoul, mijn Italiaanse medewerkers - Taviani, Orsini en Tinto Brass... Tsjen en de hele ploeg van *Yu-Kong*... Jan de Vaal en zijn vrouw Tineke, zonder wie alles wat ik sinds vijftig jaar in mijn koffers heb gepropt - scenario's, correspondentie, artikelen, foto's - verloren zou zijn gegaan of op een zolder zou liggen te schimmelen... Costa Gavras, Solanas, Juliet Berto, Claire Devarrieux... En Venturelli, een Chileens schilder en dierbare vriend die zijn land heeft moeten ontvluchten en nu in ballingschap moet leven... En al die vrienden en bekenden van weleer: Semprun, Reggiani, Betsy Blair, Montand, Signoret... Ze waren mijn steun en toeverlaat toen ik naar Parijs terugkeerde. Hoe kan ik ze vergeten, ondanks het verstrijken van de tijd, ondanks de schipbreuken onderweg?

...Jo Losey... Luis Buñuel! Jo Losey woont nu in Parijs, in de rue du Dragon, twee stappen van me vandaan. En zo hebben we elkaar teruggevonden. We zijn weinig spraakzaam tegen elkaar: we zijn allebei astmatici, we begrijpen veel van elkaar door naar elkaars ademhaling te luisteren... Ik heb Jo in 1936 in New York leren kennen, in de tijd dat hij een jonge regisseur was die uit overtuiging stukken van Bertolt Brecht verfilmde en opdrachtfilms maakte om zijn brood te verdienen. Later ging hij naar Hollywood en daar maakte hij zijn eerste lange film, *Het kind met het groene haar*. Jo was progressief en was zo verstandig uit Amerika weg te gaan om niet in de val van het mccarthyisme terecht te komen. Ook hij is op zijn manier een balling. Jo is een kunstenaar in de volle betekenis van het woord, de film vormt zijn hele leven en hij heeft de moed gehad zich uitsluitend met die films bezig te houden die hij werkelijk wilde maken.

En wat moet ik over Buñuel zeggen? Ook dat gaat zo ver terug...

Hij *Las Hurdes*, ik *Borinage*. We waren toen dertig jaar. De oorlog in Spanje heeft ons even met elkaar in contact gebracht, daarna hebben het leven, de oorlog, de film, ons beurtelings, al naar gelang de omstandigheden, van elkaar verwijderd en weer naar elkaar toe gedreven. Tijdens de oorlog zat Bun□uel in de Verenigde Staten. In New York en Hollywood liepen we elkaar van tijd tot tijd tegen het lijf. Pas veel later, toen ik naar Mexico ging, zag ik hem terug en nodigde hij me uit in zijn burcht waar hij volledig afgesneden van de wereld leefde. De laatste keer dat we elkaar ontmoetten was in Parijs, in de Deux Magots. Ik herkende zijn blik en zijn grimmige humor. 'En, ben je nog altijd gelovig?' vroeg hij me.

'Oh,' antwoordde ik, 'het is waar dat veel zaken waarin we ooit hebben geloofd in duigen zijn gevallen, maar nu, met die jongeren...'

'Jij bent gek genoeg om nog te geloven, ik geloof er niet meer in.'

Ieder zijn geloof. Toen ik aan dit boek begon heeft het geen moment in mijn bedoeling gelegen lesjes uit te delen of een boodschap te verkondigen. Ik heb dit boek geschreven om te getuigen van mijn ervaringen, om te praten over mijn successen en vreugden, over mijn vergissingen en mijn desillusies.

Het lijkt me in het huidige tijdsgewricht van wezenlijk belang dat men, alvorens zich in de politieke strijd te storten, schoon schip maakt met de dogma's en ideologieën die onze geest hebben verduisterd en dat men terugkeert naar de werkelijkheid van de feiten. De feiten zijn hard, ondraaglijk hard soms, en ze zijn dat des te meer voor mensen als ik die hun leven hebben gewijd aan de strijd voor het socialisme en de revolutie.

Je moet je echter met politiek bezighouden, dat is mijn overtuiging. In deze zin ben en blijf ik kunstenaar en activist, en is dit boek meer dan dat het een beeld van mij geeft - of vormt - een daad. Het is de uitdrukking van de strijd die gestreden is en nog gestreden wordt tussen de positieve en de negatieve krachten die in me huizen. Het zijn deze krachten die me altijd hebben gestimuleerd en in mijn werk hebben geleid.

Als ik morgen naar Florence vertrek om er een nieuwe film te maken, zal dit het begin van een nieuw stadium zijn. Het laatste misschien? Als je drieëntachtig bent heb je het recht je dit af te vragen. Maar dat is niet het belangrijkste. Wat in het geval van Florence telt is wat me ertoe aanzet, wat ik er ga doen en hoe. Ik stel me zo voor dat deze film zal gaan over de ontmoeting tussen een oude documentarist en een stad, die ook een bewogen leven achter zich heeft. Ieder van beiden heeft zijn geschiedenis, zijn museum,

zijn rijkdommen en zijn herinnering. Het is een spiegelspel en een tweeledig spel van vraag en antwoord: de vragen van een man die greep wil krijgen op de werkelijkheid van een stad en de vragen van een stad met betrekking tot de man die haar komt filmen. Het is een duel en ik ben ongeduldig ermee te beginnen. Maar wanneer zal het eens beginnen? Florence put zich al twee jaar uit in eindeloze discussies! Er moet een producent komen, er moeten contracten komen, er moet gewacht worden. Een ding staat vast: een filmer heeft nooit zekerheid! Wat zeker is, dat is dat ik, aan het eind van dit verhaal, of het nu over Florence gaat, over *Het Dak van de Wereld* of over mijn onafscheidelijke Vliegende Hollander, niet anders zou kunnen besluiten dan met: mijn leven gaat verder, mijn vak gaat verder, zolang ik er nog de kracht toe heb.

Eindnoten:

* *Nous Autres* van Eugène Zamiatine, verschenen bij Gallimard

Filmografie

landen waarin de films zijn opgenomen		
NEDERLAND	1911	DE WIGWAM
	1927	ZEEDIJK-FILMINDUSTRIE
FRANKRIJK	1928	BEWEGINGSSTUDIE (Études des Mouvements)
NEDERLAND	1928	DE BRUG
	1929	BRANDING
	1929	REGEN
	1929	IK-FILM
	1929	SCHAATSENRIJDEN
	1929	WIJ BOUWEN
	1929	NVV-CONGRES
	1929	ARM DRENTHE
	1930	JEUGDDAG
	1930	VVVC-JOURNAAL
	1930	DE TRIBUNE FILM - BREKEN EN BOUWEN
	1931	PHILIPS-RADIO
	1932	CREOSOOT - opgenomen in o.a. Duitsland, Frankrijk, Nederland, Polen
	1933	ZUIDERZEE
SOVJETUNIE	1932	HELDENLIED (Pesn O Gerojach)
BELGIE	1934	BORINAGE - co-regisseur Henri Storck
NEDERLAND	1934	NIEUWE GRONDEN

SPANJE	1937	SPAANSE AARDE (Spanish Earth)
CHINA	1939	DE 400 MILJOEN (The 400 Million)
VER STATEN	1941	ELEKTRICITEIT EN HET PLATTELAND (Power and the Land)
	1941	ONS RUSSISCHE FRONT (Our Russian Front) - co-regisseur Lewis Milestone
CANADA	1943	ALARM! (Action Stations!)
AUSTRALIE	1946	INDONESIE ROEPT (Indonesia Calling)
OOST-EUROPA	1949	DE EERSTE JAREN (Pierwsze Lata)
POLEN	1951	DE VREDE OVERWINT DE OORLOG (Pokoj Zwyciezy Swiat) - co-regisseur Jerzy Bossak
DDR	1952	VRIENDSCHAP OVERWINT (Freundschaft siegt) - co-regisseur Ivan Pyriev
POLEN	1952	VREDESKOERS WARSCHAU/BERLIJN/PRAAG (Wyscig pokoju Warszawa-Berlin-Praha)
DDR-produkties	1954	HET LIED DER STROMEN (Das Lied der Ströme) - co-regisseurs: Joop Huisken en Robert Menegoz - opnamen uit: Verenigde Staten, Egypte, Oostenrijk, Sovjetunie, China
	1956	MIJN KIND (Mein Kind) - supervisie: Joris Ivens - regie: Alfons Machalz en Vladimir Pozner

	1956	HET KOMPAS (Die Windrose) - opgenomen in: Brazilië, China, Frankrijk, Italië, Sovjetunie - co-regisseur: Alberto Cavalcanti
FRANKRIJK/DDR	1956	DE AVONTUREN VAN TIJL UILENSPIEGEL (Les Avontures de Till' Espiègle) - adviseur: Joris Ivens - regie: Gérard Philipe

FRANKRIJK	1957	DE SEINE ONTMOET PARIJS (La Seine a rencontré Paris)
CHINA	1958	VÓÓR DE LENTE (Before Spring)
	1958	600 MILJOEN MET U (600 Million With You)
ITALIE	1960	ITALIE IS GEEN ARM LAND (L'Italia non è un Paese Povere)
MALI	1960	MORGEN IN NANGUILA (Demain à Nanguila)
CUBA	1961	REISDAGBOEK (Carnet de Viaje)
	1961	EEN GEWAPEND VOLK (Pueblo armado) - co-regisseurs: Jorge Herrera en Ramón F. Suarès
CHILI	1963	VALPARAISO... (A Valparaíso...)
	1963	HET KLEINE CIRCUS (Le petit Chapiteau)
	1964	DE TREIN VAN DE OVERWINNING (Le Train de la Victoire)
FRANKRIJK	1966	VOOR DE MISTRAL (Pour le Mistral)
VIETNAM	1966	DE HEMEL DE AARDE (Le Ciel la Terre)
NEDERLAND	1966	ROTTERDAM-EUROPOORT
VIETNAM	1967	VER VAN VIETNAM (Loin du Vietnam) - collectief van regisseurs: Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnes Varda

	1968	DE ZEVENTIENDE BREEDTEGRAAD (Le dix-septième Parallèle) - co-regisseur: Marceline Loridan
LAOS	1970	HET VOLK EN ZIJN GEWEREN (Le Peuple et ses Fusils) - collectief regie: Antoine Bonfanti, Emmanuele Castro, Suzanne Fenn, Joris Ivens, Marceline Loridan, Bernard Ortion, Anne Rullier, Jean-Pierre Sergent

VIETNAM	1970	ONTMOETING MET PRESIDENT HO CHI MINH (Rencontre avec le Président Ho Chi Minh) - co-regisseur: Marceline Loridan
CHINA	1976	HOE YU-KONG DE BERGEN VERZETTE (Comment Yu-Kong deplaça les Montagnes) - co-regisseur: Marceline Loridan - DE OLIEVELDEN: TAKING - DE APOTHEEK - DE GENERATORENFABRIEK - EEN VROUW, EEN GEZIN - HET VISSERSDORP - EEN KAZERNE - IMPRESSIES VAN EEN STAD, SJANGHAI - DE GESCHIEDENIS VAN EEN VOETBAL - PROFESSOR TSIEN - REPETITIE VAN DE OPERA VAN PEKING - TRAINING IN HET CIRCUS VAN PEKING - DE HANDWERKLIEDEN
	1977	DE KAZAKKEN (Les Kazaks) - co-regisseur: Marceline Loridan
	1977	DE OUIGOURS (Les Ouigours) - co-regisseur: Marceline Loridan
	1988	EEN VERHAAL VAN DE WIND (Une Histoire de Vent) - co-regisseur: Marceline Loridan

Register

Afanasejev, 105, 106, 108, 109
American Film Alliance, 135, 136
Alexandrov, 289
Allende, Salvador, 283, 284, 286
Allio, René, 297
Andrejev, 102, 103
Antonio, 259
Aragon, 247, 316
Aristoteles, 37
Atasjeva, Pera, 86, 98
Australian Waterside Front, 230

Bai Hua, 351, 352
Bakoenin, 40
Baron, Suzanne, 343
Bata, 240
Batista, 275, 279
Beethoven, 49
Bellini, 18
Bennett, Joan, 165
Benocci, 260, 261
Berto, Juliet, 359
Béthune, 193
Biberman, Herbert, 165, 167
Blair, Betsy, 258, 359
Blanc, Sylvie, 343
Blériot, Louis, 171
Block, Hein, 52, 54
Blum, 149
Boekarin, 200
Bory, Jean-Louis, 315
Bossak, Jerzy, 243, 244
Bossard, 186
Botticelli, 296
Bowder, Earl, 199
Brass, Tinto, 263, 266, 359
Brecht, 39, 123, 139, 199, 252, 358, 359
Buñuel, Luis, 149, 168, 256, 359, 360

Cagney, James, 165, 206
Capa, Robert, 158, 177, 178, 181, 183-185, 194
Capra, Frank, 213-215
Carlson, Evans Fordyce, 186, 189-191
Carpentier, Alejo, 283, 284
Castro, Fidel, 268, 271-280

Catharina de Grote, 91
Cavalcanti, 67, 358
Chapier, Henry, 300, 315
Chaplin, 215, 216
Chenois, Le, 152
Cheyney, Peter, 263
Chroestjev, 15, 288, 291
Churchill, 213
Cienfuegos, Camillo, 272, 275, 278
Cienfuegos, Osmani, 278
Ciné Experimental, 283, 284
Ciruzzi, Aristo, 260, 358
Cisneros, 147
Clair, René, 119, 135, 214
Claudius Civilis, 21
Confucius, 343
Connelly, Marc, 165
Contemporary Historians, The, 142, 150, 159, 163, 176
Coster, De, 255
Cowl, Lester, 216
Crawford, Joan, 166
Cromwell, John, 136, 165
Cukor, 215

Dagny, 216, 217
Dante, 105
Dao Le Binh, 308, 310, 315
Daquin, 152
DEFA, 247, 248, 253, 255, 256
Deinum, Andries, 210, 358
Delluc, 135
Delvaux, 111
Devarrieuz, Claire, 7, 359
Dimitroff, 130-132, 249
Dmytryk, Edward, 167
Dolce, 266
Dongen, Anneke van, 93, 99, 130, 358
Dongen, Helen van, 93, 133, 136, 139, 141, 142, 159, 195, 198, 210, 212, 214, 217-219, 304, 357
Dos Passos, John, 142, 146, 147, 150, 151
Dovjenko, 68, 86, 91, 94, 98, 358
Dovjenko, Sontseva, 91
Dreyer, 67
Duclos, 249

Dulac, Germaine, 67, 81, 135
Duncan, Catherine, 224, 230, 232, 233, 243, 358
Durruti, 144, 145
Duvivier, Julien, 214

Eggeling, 67
Ehrenburg, 244
Einstein, 40
Eisenstein, 67, 68, 86, 92, 94-96, 130, 138, 282, 355
Eisler, Hanns, 105, 128, 139, 140, 196, 199, 358
Ekk, 259
Eluard, 247
Ensink, Elsa, 252
Ewa, 244, 246-247, 257-258

Falkenhausen, Von, 190
Fernhout, John, 52
Ferno, John, 147, 151, 155-158, 177, 178, 181, 183, 184, 186-189, 193, 194, 198, 201, 281, 357
Filmliga, Amsterdamse, 65, 66, 73, 75, 77, 80, 82, 83, 92, 116, 197
Finch, Peter, 232
Flaherty, Robert, 67, 135, 140, 202, 358
Flynn, Erroll, 165
Forbert, Wladislaw, 243
Ford, John, 136, 139, 165, 213, 214
Foreman, Carl, 214
Fraga, Jorge, 271, 272, 274
Franco, 141, 144-146, 150, 152, 168
Franken, Mannus, 52, 54, 55, 70, 79, 80, 132
Frei, 286
Freud, 40
Fric, Ivan, 243
Frontier Film, 140

Garbo, Greta, 208, 215-217, 219
Gardfield, John, 210
Garibaldi, 253
Gaulle, De, 348
Gavras, Costa, 359
Gellhorn, Martha, 161, 169, 358
George, George Louis, 164, 165
Germaine K., 46-50, 69-71, 77, 79, 82, 95, 132, 133, 218
Godard, Jean-Luc, 303
Gogh, Theo van, 78
Gogh, Vincent van, 78, 113, 135, 296
Goldberg, 45, 73
Grierson, John, 214, 224, 358

Groen, 71
Guevara, Alfredo, 270-272
Guevara, Che, 271, 272, 276

Hammett, Dashiell, 146, 165, 196
Hatkelson, Pera, 103
Healy, Jim, 230
Heartfield, 39
Hegel, 37
Heilbron, Warner, 155, 156
Heine, 55
Hellman, Lillian, 141, 145, 146, 150, 160, 165, 196, 208, 358
Hemingway, Ernest, 151-155, 157-163, 165, 168, 169, 176, 177
Herrera, Jorge, 272, 274
Heyens, Jan, 72
Heyens, juffrouw, 72
Hikmet, Nazim, 248
History Today Inc., 176
Hitler, 145, 152, 202, 212, 214
Hollington-Tong, 181, 191
Hopkins, Harry, 162-164
Hopkins, Myriam, 165
Ho Tsji Minh, 307
Huang, 182-186
Huisken, Joop, 252, 358
Huston, John, 214

ICAIC, 270, 272, 276, 277, 279
Istrati, Panait, 98, 100, 107
Ivens, C.A.P., 24
Ivens, Coba, 20, 237
Ivens, Hans, 26, 34, 237, 352
Ivens, Thea, 20, 33, 34, 237
Ivens, Wim, 20, 21, 23, 26, 29, 34, 78, 81, 115, 118, 172, 178, 179, 198, 201, 256, 352

Joetkewitsj, 289
Joliot-Curie, 244
Jouvenel, Renaud de, 132

Kao Choulan, 339, 345
Kamenev, 200
Kant, 37
Kapr, Jan, 243
Karmen, Roman, 98, 289
Kaufman, 98, 108, 109
Kazakoff, 201
Keaton, Buster, 296

Keuken, Johan van der, 358
King Vidor, 136, 139, 165, 184
Kirov, 130, 200
Kissinger, 328
Klein, 303
Kokoschka, 39
Koslov, 154
Kozintzev, 91
Kung, 179

Lang, Fritz, 39, 67, 165, 215
Langlois, Henri, 358
Last, Jef, 52, 54, 238
Lattuada, Alberto, 260
Leacock, Richard, 305
Legg, 129
Lehning, Müller, 358
Leibovici, 354
Lelouch, Claude, 302, 303
Lenin, 9, 16, 37, 48-50, 96, 180
Leonardo da Vinci, 18
Leyda, Jay, 358
Leyden, Ragnar van, 343
Li, 334, 335, 339, 344
Liao, 328, 329
Lin Biao, 328, 332
Linhart, Libomir, 239, 240, 242, 243
Li Tsjung-Yen, 186
Litvak, Anatole, 165
Locke, Ed, 205
Loedjin, 95
Lorca, 296
Lorenz, Pare, 140, 202-204, 210
Loridan, Marceline, 13, 290, 291, 303, 304, 306-308, 310, 311, 313, 314, 317-320, 323, 325-328, 330, 333-339, 341, 344, 346-350, 357
Losey, Joseph, 140, 359
Lubitsch, Ernst, 136, 165

MacArthur, 223
Machalz, Alfons, 252, 355
Maciste, 30
MacLaren, Norman, 297
MacLeish, Archibald, 141, 146, 160, 213
Magritte, 111
Majakovski, 96, 100, 101
Malraux, André, 132, 149, 176, 322
Mamoulian, 136

Mao Zedong, 11, 14-17, 176, 180, 187, 188, 193, 325, 326, 328, 329, 332, 345, 349
Marat, 59
Marc, Franz, 39
March, Fredric, 165, 167, 196
Marker, Chris, 186, 303, 354
Marshall, Herbert, 103
Marsman, 55, 56, 63, 70, 358
Marty, 154
Marx, Karl, 37, 40, 48, 61, 121
Massip, 271
Mattei, 261-263, 265-268
McCarthy, Eugene, 167
Meerson, Mary, 358
Meerten, Hans van, 80, 81
Mélies, Georges, 28
Menegoz, Robert, 252
Menjou, Adolphe, 165
Meshrabpom, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 108, 130
Michelle, Marion, 217-219, 224, 228, 231-233, 236, 243, 246, 357
Miethe, 43, 44, 50
Milestone, Lewis, 165, 184, 210, 213
Mistral, Frédéric, 296
Mitchum, Robert, 217
Mondriaan, 39
Montand, Yves, 258, 359
Montgomery, Robert, 165
Morin, Edgar, 290, 305
Morris, William, 211
Mosfilm, 94, 247
Moussinac, Léon, 132
Mozart, 30
Muni, Paul, 177
Murnau, 39
Murph, 232

Napoleon, 49
Nedjar, Claude, 296-298
Neruda, 247, 316
Nguyen Quang Tuan, 308, 310
Nguyen Thi Binh, 316, 317
Nichols, Dudley, 196, 210
Nietzsche, 37
Nikita, 103
Nitschman, Eri, 252
Nixon, 328

Olieslager, 172, 173
Ornitz, Arthur, 205

Ornitz, Samuel, 167
Orsini, Valentino, 261, 263, 264, 266, 359

Pabst, 67
Painlevé, Jean, 234, 235, 358
Pak Den-Hai, 244
Papi, Anna Maria, 358
Parker, Dorothy, 165
Parkinson, Bill, 205-208
Parkinson, Bip, 207
Parkinson, Ruth, 207
Pasionaria, La, 150
Paulus, Von, 216
Pham Van Dong, 307, 323, 324
Phi Huong, 308
Philipe, Anne, 258
Philipe, Gérard, 255, 256, 291
Philips, 117
Piao, 185
Pigaut, Roger, 258
Piscator, 39, 97, 98, 100
Plas, Van der, 221, 222, 224, 226
Pluet, Eric, 343
Poedovkin, 64-66, 82-84, 86-90, 92, 94, 96-98, 100, 105, 116, 130, 138, 208, 282
Pozner, Ida, 358
Pozner, Vladimir, 152, 215, 216, 246, 252, 253, 258, 358, 359
Prévert, Jacques, 132, 149, 258
Primo de Rivera, 142
Pyriev, Ivan, 247, 248, 289

Quick, 38

Rainer, Louise, 177, 183
Rathenau, 41
Ravenstein, Van, 74
Reggiani, Serge, 258, 359
Renais, Alain, 303
Renais, Jean, 214
Renoir, Jean, 132, 149, 152, 168
Ribbentrop, Von, 199
Richter, 139
Robeson, Paul, 252
Rockefeller, 129
Rodenberg, 355
Roosevelt, F.D., 134, 138, 161-163, 202, 205, 213
Roosevelt, mevrouw, 161, 163
Roosevelt, Jimmy, 161
Rossellini, 259
Rouch, Jean, 290, 305

Ruttmann, Walter, 39, 67, 75, 135
Sadoul, Georges, 57, 60, 254, 255, 258, 270, 356, 357
Sadoul, Yvonne, 359
Saillant, 250, 251
Saint-John Perse, 296
Sancho Panza, 23
Santis, Giuseppe de, 253, 260
Schopenhauer, 37
Sergent, Jean-Pierre, 318-320, 358
Semprun, Jorge, 352, 359
Setou, 355, 356
Shakespeare, 95, 224
Shelenkov, 103
Shelley, 296
Sica, Vittorio de, 259, 260
Sieger, Co, 52, 54
Signoret, Simone, 258, 359
Sjostakowitsj, Dimitri, 252
Sjöstrom, 296
Skloet, 98, 101, 103
Slauerhoff, 70
Sloan Foundation, 208, 209
Snow, Edgar, 11, 176, 359
Snow, Louise, 359
Soekarno, 225, 226, 236
Soen Jat-Sen, 179, 180
Soen Jat-Sen, mevrouw, 178, 179, 181, 183, 194
Soen Woe-Kong, 294
Solanas, 359
Sondergaard, Gale, 165
Song Ching Ling, 178
Stalin, 15, 16, 96, 108, 130, 131, 199-202, 248, 249
Steele, 185
Stern, Kurt, 355
Sternberg, Von, 136
Storck, Henri, 110, 111, 114, 119-124
Stroheim, 67
Strouvé, Georges, 286
Suarès, 274

Taviani, Paolo, 263
Taviani, Vittorio, 263, 264, 266, 359
Taylor, John, 224
Tendler, Sergio, 7
Teng, 190, 192, 193
Tito, 215, 243
Togov, 200
Tone, Franchot, 166
Tosi, Vergilio, 261

Tourine, 67
Trauberg, 91

Trejanov, 98
Trumbo, Dalton, 167
Tsjang Kai-Tsjek, 176, 179, 180, 182, 187-194
Tsjang Kai-Tsjek, mevrouw, 177, 181, 183
Tsjao, 185, 188
Tsjen, 338, 339, 359
Tu, 182, 184-191
Tuttle, Frank, 139, 210

US Film Service, 202

Vaal, Jan de, 7, 33, 359
Vaal, Tineke de, 7, 359
Valli, 263
Vandervelde, 124
Varda, 303
Vaugh, Thomas H.R., 7
Venturelli, 359
Vertov, Dzjiga, 86, 94, 95, 108, 121, 130
Vierny, Sacha, 252
Viertel, Salka, 215
Vigo, Jean, 110, 135
Visconti, Luchino, 260, 316
Vittorio, De, 250, 251
Vliegende Hollander, De, 54-62, 132, 270, 327, 361
Volpi, 266
Vries, Theun de, 358
Wagner, Richard, 55
Wangenheim, Gustav von, 131, 132
Watts, Richard, 135
Wegner, Hans, 252, 355
Welles, Orson, 160
Wellmann, William, 165, 217
Wiene, Robert, 39
Wilder, Billy, 213
Willem van Oranje, 9
Wright, gebroeders, 171
Wyler, William, 215

Xuan Phuong, 308, 310

Yam, 343
Yao Wenyan, 329
Yu-Kong, 325

Zamjatin, 352
Zampa, Luigi, 260

Zavattini, 260
Zeiss, Karl, 36
Zhoe De, 11, 193
Zhoe Enlai, 11, 12, 15, 187, 188, 191-193, 287, 301, 326, 328-331, 336, 338, 339, 341, 346, 349, 350
Zhoe Enlai, mevrouw, 12, 15
Ziang Chungiao, 329
Ziang Quing, 329, 350, 356
Zinovjev, 200